

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Letras

## **Tesis Doctoral**

# ENRIQUECIMIENTO GENÉRICO EN *ARGONÁUTICAS*: ELEMENTOS HÍMNICOS, TRÁGICOS Y ÉPICOS EN EL POEMA DE APOLONIO DE RODAS

Doctorando: Lic. Pablo Martín Llanos

Director: Dr. Guillermo De Santis

Co-directora: Dra. Claudia Fernández

Fecha de presentación: 20 de Diciembre de 2017

## AGRADECIMIENTOS

*En primer lugar, para mi director, Guillermo De Santis, por el apoyo constante y sincero durante todos estos años, tanto en lo personal como en lo académico.*

*Para mi co-directora, Claudia Fernández, por sus consejos y su buena disposición.*

*Para mi familia, especialmente a mis padres, Oscar y Silvia, por el amor incondicional. para mis queridos hermanos Oscar y Juan, mis cuñadas Noelia y Cecilia, y muy especialmente a mis sobrinos, Santiago, Benito y Pedro.*

*Para Agostina, por acompañarme en cada paso y por ayudarme a superarme en todos los aspectos.*

*Y, finalmente, para mi mentor, Daisaku Ikeda, y mis compañeros de la Soka Gakkai, que me enseñan día a día el verdadero sentido de la vida.*



<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>p. 6</b>
<b>CAPÍTULOS DE ANÁLISIS</b>	
<b>Bloque 1: Aspectos himnicos en el narrador, el narratario y la narración principal</b>	<b>p. 68</b>
Capítulo 1 - El exordio y la ficción de <i>performance</i> original	p. 72
Capítulo 2 - Tradiciones renovadas e innovaciones tradicionales	p. 89
Capítulo 3 - El epílogo y el movimiento himnico	p. 104
Conclusión del Bloque 1	p. 118
<b>Bloque 2: Aspectos trágicos en la configuración de los personajes: el caso de Fineo</b>	<b>p. 121</b>
Capítulo 1 - Los modelos épicos y trágicos de Fineo: integración y confrontación reflexiva	p. 125
Capítulo 2 - Fineo y los ancianos de la tragedia	p. 142
Conclusión del Bloque 2	p. 166
<b>Bloque 3: Desvíos épicos en los discursos de los personajes</b>	<b>p. 168</b>
Capítulo 1 - Peligros homéricos: significados metapoéticos de los enfrentamientos entre Argonautas	p. 174
Capítulo 2: Inversión épica: Las “Argonáuticas” de Jasón	p. 198
Capítulo 3: La poética de la <i>Aemulatio</i> : El relato del viaje de los hijos de Frixo	p. 222
Capítulo 4: Una imagen de la <i>Aemulatio</i> en <i>Argonáuticas</i> : Los Argonautas como remeros	p. 241
Conclusiones del Bloque 3	p. 257
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>p. 261</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>p. 271</b>



# INTRODUCCIÓN

## 1. Objetivos del trabajo

El tema principal de esta tesis es el estudio del enriquecimiento genérico en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Por “enriquecimiento genérico” entendemos lo que Harrison define como

la manera en que textos genéricamente identificables ganan profundidad y textura literaria a partir de la detallada confrontación con (y la consecuente inclusión de elementos de) textos que pertenecen a otros géneros literarios.

Harrison (2007: 1)

Este trabajo se inscribe en el marco teórico y metodológico de los estudios sobre intertextualidad. En este sentido, nuestras lecturas implican que entenderemos siempre el texto literario no como una totalidad hermética o autosuficiente, por dos razones. Primero, porque el escritor, antes de ser un creador de textos, es un lector. Esto implica que entre un texto nuevo y los textos del pasado se puedan dar un espectro amplísimo de relaciones, entre las que podemos encontrar las formas sofisticadas de referencias a obras de otros poetas. Segundo, porque un texto sólo puede “ser leído” gracias a un proceso de “fertilización cruzada”<sup>1</sup> entre el texto nuevo y el conjunto de textos leídos anteriormente. En este sentido, quedan determinados dos ejes de la intertextualidad: por medio de autores (que son, primero, lectores) y por medio de lectores (como co-productores del texto).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La metáfora “biológica” pertenece a Still & Worton (1990: 1).

<sup>2</sup> Cabe aclarar que aunque el término “intertextualidad” es acuñado recién en la década del 60 por Julia Kristeva (1967), el fenómeno es tan antiguo como parte esencial de los textos de la tradición literaria antigua.

La primera parte del análisis (Bloques I y II) se centrará específicamente en el análisis de las características formales, características temáticas y signos metagenéricos del “himno” y “tragedia” presentes en el poema de Apolonio, partiendo de su identidad épica. Para ello proponemos realizar el reconocimiento, análisis detallado e interpretación de varios pasajes de la obra,<sup>3</sup> en los que observamos alusiones tanto a textos individuales pertenecientes a los géneros “himno” y “tragedia”, como así también a determinadas características formales y temáticas que un lector alejandrino podría haber identificado como hímnicas y trágicas, respectivamente. Además, propondremos un bloque final en el que analizaremos lo que denominamos “desvíos de la épica”, como una forma adicional en la que se produce el enriquecimiento genérico. Esta forma consiste, no en la incorporación de características de otros géneros en la épica, sino en la “negación o resistencia” a la utilización de elementos típicos del género, sean temáticos o formales (como las tramas narrativas homéricas y el uso del discurso directo), o también en el uso de signos metagenéricos (signos que no son inventados por Apolonio, sino que ya están instituidos por la tradición) que refieran a esa “negación o resistencia” con la tradición literaria. De esta manera, buscamos repensar, ampliar y profundizar el concepto de “enriquecimiento genérico” de Harrison.

### Formulación del problema

---

<sup>3</sup> Sobre la importancia de estos dos tipos de análisis en la teoría intertextual cf. Worton & Still (1990: 2-3). Cabe aclarar que no se trata de un análisis de tipologías insertas (*i.e.* textos que por sus características formales, compositivas y función interna puedan ser delimitados claramente en el marco de una obra de la que dependen y a la que condicionan semánticamente), sino de determinados pasajes en los que observamos una reminiscencia de características formales y temáticas que pueden ser consideradas como propias (no necesariamente exclusivas) de los géneros “himno” y “tragedia”. Harder (1998: 104n30), quien realiza un análisis similar en los *Aetia* de Calímaco, señala una precaución que tendremos en cuenta en nuestro trabajo: el hecho de que determinadas características nos parezcan propias o representativas de un género puede deberse a la pequeña cantidad de literatura griega que ha llegado hasta nosotros.

La inclusión de elementos no épicos en *Argonáuticas* (para sus propios objetivos poéticos) abarca una gran cantidad de géneros,<sup>4</sup> algunos en pasajes específicos, como es el caso del epitalamio,<sup>5</sup> y otros de manera sistemática como la historiografía, el himno y la tragedia.<sup>6</sup> En relación con esto, debemos tener en cuenta que la época helenística estuvo libre de las condiciones culturales, políticas y comunitarias en las que se había originado la poesía arcaica y clásica. En el siglo III, la gran variedad de estas ocasiones de *performance* que definían genéricamente a una obra poética ya no tenía ninguna función real.<sup>7</sup> Por ello, la poesía helenística debe intentar fundamentarse en la comunidad y por medio del arte debe crear el contexto de vida que ya no existe.<sup>8</sup> En este sentido, sostiene Depew –en relación con los himnos de Calímaco– que

la descontextualización de la performance y de las narraciones etiológicas de un escenario social a otro implica, por supuesto, recontextualizar uno en otro. [...] La textualidad, además de facilitar y difundir la alabanza, trae con ella nuevas posibilidades – posibilidades de iteración mimética que convierten, en su propia textualidad, al género himnico mismo en un objeto de mimesis, cruzando de este modo la línea de la religión comunitaria y la identidad [entendida como objeto de disputa] de la polis al arte individual.

Depew (2000: 79)

---

<sup>4</sup> Cuypers (2004: 43), por ejemplo, caracteriza al narrador principal como una figura “proteica”, que constituye una “amalgama” de diversas *personae* narrativas de la tradición literaria griega. Fusillo (1985: 174-175; cf. 2008: 162) sostiene que en el poema se advierte un carácter omnicompreensivo del diverso material de la tradición, que da como resultado un “impulso centrífugo”. Harrison (2007: 207-208), en su análisis de *Eneida*, resalta el género épico en su carácter inclusivo de todos los géneros de la tradición.

<sup>5</sup> En las bodas de Jasón y Medea (4.1128-1200), y ocasionalmente en algunos símiles.

<sup>6</sup> Cf. Cuypers (2004).

<sup>7</sup> Rossi (1995: 586) señala: “Al faltar el enlace con la ocasión (la festividad religiosa, el simposio, etc.), el poeta puede elaborar su producto con mayor libertad, incluso con arbitrariedad. Estaba vinculado al respeto de un código, pero era un código que él mismo creaba, liberándose de las leyes de los géneros literarios tradicionales. El género literario que determinaba formas y contenidos en relación al destino de la obra, se transformó en una estructura abierta de infinitas posibilidades de innovación y experimentación.”

<sup>8</sup> Fantuzzi & Hunter (2007: 22).



En este sentido, entendemos que la inclusión de manera sistemática en *Argonáuticas* de elementos de dos géneros esencialmente miméticos y su presentación como la recitación de un aedo épico hacen de estos géneros un objeto de mimesis y ponen de relieve la importancia de esta interacción genérica en la obra.

A partir de lo dicho, planteamos los siguientes problemas:

1. ¿Qué características formales y técnicas habría considerado un lector alejandrino como “épicas”, “hímnicas” y “trágicas”, respectivamente?
2. ¿De qué manera se incorporan en el texto de *Argonáuticas* características formales y técnicas de dos géneros (himno y tragedia) esencialmente miméticos, obteniendo como resultado no un pastiche ni una ruptura del código épico, sino una reescritura<sup>9</sup> moderna y experimental del género?
3. ¿Qué sentidos se pueden articular en los numerosos pasajes de *Argonáuticas* en los que se observa la interacción entre la épica y estos dos géneros? ¿Esa interacción implica siempre un “enriquecimiento” de sentidos o se producen también otros efectos (por ejemplo, confrontación de sentidos)?
4. A partir de la consideración de otras experiencias similares de interacción genérica en obras precedentes y contemporáneas, ¿qué similitudes y diferencias se pueden observar en la incorporación de elementos de otros géneros en *Argonáuticas*, entendiendo este fenómeno como uno de las formas de lo que Fantuzzi llama “innovaciones tradicionales” de la poesía alejandrina?

---

<sup>9</sup> Para el concepto de reescritura, cf. Cusset (1999).

### Marco teórico

La “manipulación” de un género literario en un texto poético individual ha sido señalada por los estudios de fines del siglo XIX y comienzos del XX<sup>10</sup> como una de las características distintivas de la poesía que floreció en la primera mitad de siglo III a.C. en Alejandría. En líneas generales, estos estudios relacionaban esta “manipulación” con un intelectualismo árido, un experimentalismo lúdico y una arbitrariedad en la τέχνη del poeta, dispuesta a “sacrificar” el sistema genérico tradicional con el fin de tratar el material tradicional de una manera innovadora.<sup>11</sup> Kroll<sup>12</sup> vio en esta faceta poética una estrategia de autor bien definida, a la que llamó “*Kreuzung der Gattungen*”, estrategia a través de la cual los poetas buscaban “ser modernos a toda costa y conseguir efectos sorprendentes” o simplemente ποικιλία. El trabajo de Kroll toma las líneas generales de una visión positivista de la literatura, que tiende a observar el desarrollo de los géneros literarios como un proceso darwiniano de selección natural, en el que el problema del posible “agotamiento” de un género literario es superado mediante una renovación continua de los géneros literarios a través de un “mestizaje” que crea nuevos híbridos. Este enfoque se basa en una noción según la cual las estructuras de los géneros se desarrollan y evolucionan creativamente en respuesta a una serie de “estímulos” literarios. Ésta es la idea clave del concepto de “enriquecimiento genérico” tal como la desarrolla

---

<sup>10</sup> Entre ellos, podemos mencionar: Couat, A. (1882) *La Poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (322-22 au. J.C.). París; Legrand, P.-E. (1898) *Étude sur Théocrite*. París; Heinze, R. (1919) “Ovids elegische Erzählung” en *Vom Geist des Römertums* 3a. ed. (1960); Deubner, L. (1921) “Ein Stilprinzip hellenistischer Dichtkunst”, en *Kleine Schriften zur klassischen Altertumskunde* (Königstein/Ts. 1982).

<sup>11</sup> Fantuzzi y Hunter (2004: 17-18).

<sup>12</sup> Kroll (1924).

Harrison.<sup>13</sup> Pero, en otro sentido, Harrison posiciona el enriquecimiento genérico contra el concepto de *Kreuzung der Gattungen*, ya que para él la presencia de un género en otro no lleva ni a un cambio de identidad genérica ni a la creación de un híbrido.<sup>14</sup> Por el contrario, la verdadera existencia de este fenómeno literario requiere que los límites y las identidades separadas de los géneros se mantengan. En su abordaje, la identidad genérica primaria de un texto particular es dada como un hecho y, de este modo, la atención puede dirigirse a las desviaciones de (y a partir de) esa identidad.

La perspectiva señalada por Kroll ponía su atención en el autor como el agente clave de la “evolución” de los géneros, pero, a pesar de la innegable importancia del posicionamiento del autor en su obra con respecto al sistema de géneros heredado, el concepto de Harrison pone su atención más en los receptores<sup>15</sup> –y por esto exige como objetivo necesario un intento de reconstrucción de los horizontes culturales del modelo colectivo de lectura de un texto clásico– y no en los procesos mentales de un individuo histórico. La percepción de un género en una obra literaria, así como la variación y la evolución de ese género, depende en gran medida del repertorio y la expectativa de lectura, y éstos son construidos a través de la recepción de una sucesión de textos relacionados. De esta manera, un texto nuevo evoca en el receptor un horizonte de expectativas y “reglas de juego” familiares a él a partir de la recepción de textos anteriores. Esas expectativas y reglas pueden ser variadas, extendidas, corregidas, pero también transformadas, combinadas con otras o simplemente reproducidas.

### Estado de la cuestión

---

<sup>13</sup> Harrison (2007: 14).

<sup>14</sup> En este sentido, sigue a Rossi (1971).

<sup>15</sup> Harrison (2007: 14-15).

En nuestro intento de presentar un estado de la cuestión sobre la interacción genérica en *Argonáuticas*, debemos ubicarnos en primer lugar en el marco general de estudios sobre la técnica narrativa en la obra de Apolonio. En éstos, el primer problema que parece haber obsesionado a los filólogos es la “cuestión de la unidad”: ¿Tiene *Argonáuticas* una “unidad narrativa” o es una “épica episódica”? Y, si es episódica, ¿por qué Apolonio quebró el *continuum* épico en diversos episodios de distinta duración? Muchos son los estudios que han defendido la unidad de *Argonáuticas*, por ejemplo, Carrière (1959) y Phinney (1967) y, de manera más comprehensiva, Hurst (1967), quien buscó establecer la “coherencia” de la obra entre los “bloques” narrativos que la componen. Este trabajo se destaca entre los otros por la forma en la que trata su objeto de estudio. Si bien los estudios anteriores también se dedicaron a encontrar principios estructurales imperceptibles en una lectura superficial, Hurst lo hace a partir de dos premisas: 1) Estos principios estructurales deben *ser revelados* a la luz de la “sensibilidad poética” de la época del poeta.<sup>16</sup> 2) Ciertos elementos en el poema, especialmente el proemio y el catálogo, sirven como señales que alertan al lector sobre la comprensión estructural del poema. En la misma línea estructuralista siguieron Thierstein (1971) y Levin (1971). El primero intentó clarificar la técnica narrativa de Apolonio y el modo en que el poeta organizó su material a través de una detallada articulación de los “bloques principales” de la obra. El segundo estudió los episodios individuales en los libros 1 y 2, aunque no logró demostrar que haya una integración en una “unidad narrativa” entre esos episodios. Finalmente, el libro de Preininger (1976) marca el cénit de este tipo de análisis estructurales; utilizó para el análisis de este texto poético fórmulas matemáticas, esquemas y tablas.

En la década del ochenta, encontramos una serie de trabajos cuyos resultados no pueden ser obviados por los nuevos estudios de la obra.

---

<sup>16</sup> Hurst (1967: 7).

Debemos comenzar nombrando el trabajo de Shapiro (1980), que adopta un punto de vista diferente a los anteriores; la ἔκφρασις de la capa de Jasón (la contraparte de la descripción homérica del escudo de Aquiles) es interpretada como un elemento metaliterario que encapsula las características principales de la estética alejandrina, a saber: presentación naturalista, concatenación de escenas individuales, el gusto por la *uariatio*, cruces de género, etc. Shapiro, sin embargo, no realizó una extrapolación de la técnica poética de la ἔκφρασις a toda la obra. Sí lo hizo Beye (1982), quien marcó el paso de un análisis estructural a un acercamiento moderno a partir de la “teoría de género”. En el mismo año, el estudio de Deutsch (1982) significó otro avance importante para la lectura de la técnica narrativa de Apolonio; se centró en la etiología, en la que Deutsch no ve una mera muestra de erudición, sino una función estructural que media entre el poeta y el lector. Con este estudio, se resalta por primera vez la importancia de los niveles narrativos, una técnica característicamente apoloniana, que constituye el tema del libro de Fusillo (1985). Su trabajo es el primero en señalar el “carácter metanarrativo de *Argonáuticas*”, que se puede observar, entre varias características de la obra, en la gran cantidad de ocasiones en que el tiempo de la narración es interrumpido por analepsis (por ejemplo, las narraciones míticas del pasado relevantes para el presente de la narración épica) y prolepsis (por ejemplo, el particular uso de los αἵτια como actualizaciones de los mitos en el presente del narrador), como también en los excursos etnográficos, las ἔκφρασεις, los símiles y lo que Fusillo llama “el carácter meta-épico de *Argonáuticas*”: la alternación de perspectivas narrativas y los múltiples comentarios de autor que aparecen en el final de la obra. De esta manera, se deja de hablar de “unidad” en términos puramente narrativos (o, más precisamente, se deja de buscar la “unidad” en la trama narrativa), para hablar de unidad en un nivel metapoético.

En la década del noventa, otros estudios que siguen esta línea son los que realizaron Byre (1991), Hunter (1993), Angiò (1995) y Albis (1996). Entre ellos, especial mención merece el estudio de Hunter, que ubica este poema épico en su contexto social e intelectual, con la esperanza no tanto de dar una interpretación definitiva, sino de impulsar a otros a analizar detalladamente un poema que invita a múltiples lecturas. Paralelamente, una serie de estudios sobre aspectos particulares de la técnica narrativa significaron un aporte fundamental para la lectura de esta obra. Debemos comenzar por el trabajo de Valverde Sánchez (1989), quien interpretó los αἴτια como elementos integrales y constitutivos del poema. Por otra parte, Williams (1991) estudió el paisaje en *Argonáuticas* y demostró que hay una estrecha relación entre el paisaje y la trama de la narración épica. La reelaboración de la técnica narrativa homérica es estudiada en detalle por Knight (1995). Su libro se centra tanto en el uso que hace Apolonio de las “escenas típicas” homéricas (e.g. las escenas de batalla) como en la relación literaria entre la expedición argonáutica y las aventuras de Odiseo. Kyriakou (1995), en cambio, analiza la épica helenística desde un punto de vista diferente. Según su estudio, la sutil técnica literaria de Apolonio “juega” con *hápax legómena* homéricos que evocan escenas homéricas y sirven como marco interpretativo para las escenas de *Argonáuticas*.

Finalmente, debemos mencionar dos estudios que han dado como resultado un importante avance en el estudio de la técnica narrativa de Apolonio. En primer lugar, el de Clare (2002), quien –siguiendo la línea de Hunter (1993) y de Knight (1995)– observa a lo largo de la obra conexiones temáticas y verbales entre *Argonáuticas* y la épica homérica, así como también entre distintos pasajes de la obra, en especial en los libros 1, 2 y 4 (los llamados “libros de viajes”), que a menudo han sido descuidados por los estudios anteriores. Por último, Morrison (2007) examina la relación entre voces narrativas de la poesía arcaica y helenística. Demuestra cómo

Calímaco, Teócrito y Apolonio presentan sus narradores primarios utilizando y adaptando modelos de un amplio rango de poetas y géneros arcaicos, entre los cuales se encuentran Homero, Hesíodo, los *Himnos homéricos*, Píndaro, Safo, los yambógrafos y elegíacos arcaicos. En cuanto a *Argonáuticas*, su tesis se basa en que la “historia” del narrador consiste en un poeta que, mientras al comienzo de la obra se presenta como independiente de las musas y que ha organizado su material a partir de una investigación de las fuentes, a medida que la trama narrativa avanza y los protagonistas se ven en dificultades, pierde su “confianza”, se vuelve dependiente de las musas y se declara incapaz de continuar su relato sin la asistencia de ellas.

Teniendo este recorrido bibliográfico que hemos desarrollado como marco general, nos centraremos ahora en los principales aportes de la bibliografía sobre las interacciones genéricas en *Argonáuticas*. En primer lugar, hay que señalar la falta de un estudio integral sobre este tema. El análisis de este fenómeno literario en *Argonáuticas* tiene una recurrencia un tanto esporádica en los estudios más importantes de las últimas tres décadas, no porque los estudios hayan ignorado estas formas de interacción genérica, sino porque no han sido tomadas como objeto principal de estudio. En este sentido, nuestra siguiente sección estará dedicada a señalar las contribuciones más relevantes para nuestro trabajo. El lector podrá ver (por las citas) que, en el caso de la interacción himnica encontramos principalmente de pequeñas secciones dentro de artículos o capítulos y, en el caso de la tragedia, generalmente se trata de artículos, capítulos o libros que analizan relaciones con una obra específica (por ejemplo, *Medea* o *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides).

La interacción entre himno y épica en *Argonáuticas* es un tema ineludible en el análisis del proemio y del epílogo de la obra, así como también, lógicamente, en el análisis de la figura de Orfeo (quien canta dos himnos en la obra: A.R. 1.569-572, 2.685-693) y de Apolo (objeto del himno de

Orfeo y de toda *Argonáuticas* como himno: A.R. 2.685-693 y 1.1-4, respectivamente). Todos los estudios que señalan esta interacción tienen dos puntos en común. El primer punto es la lectura del marco himnístico (exordio y epílogo) de *Argonáuticas*, como espacio programático del poema, en el que resalta la fuerza controladora de la voz poética<sup>17</sup> (rasgo comúnmente señalado en la literatura alejandrina en general). Cuypers, por ejemplo, lo resume de la siguiente manera:

Al asumir el rol de un narrador himnístico, Apolonio pone de relieve que el objetivo narrativo de *Argonáuticas* es la alabanza: alabanza de los dioses y de los 'famosos hechos de hombres nacidos hace mucho tiempo'.

Cuypers (2004: 45)<sup>18</sup>

El segundo punto es la lectura de los himnos internos (i.e. de los himnos cantados por los personajes) como parte de un rasgo más general: el comportamiento piadoso de los héroes. En efecto, frecuentemente en *Argonáuticas* los personajes cantan himnos, realizan sacrificios, libaciones y construyen templos en cada una de las instancias de su viaje. Con la notable excepción del blasfemo Idas, los Argonautas son puntillosos en su obediencia a las señales divinas y piadosos en la realización y propagación del culto.<sup>19</sup> Ésta es una forma de asegurar el éxito de su expedición (regresar a salvo a la Hélade después de haber conseguido el vellocino de oro), como así también de asegurar su fama futura (aspecto central para todo héroe épico).<sup>20</sup>

En cuanto a la interacción entre tragedia y épica, los estudios generalmente reconocen que, junto con las épicas homéricas, la tragedia ática

---

<sup>17</sup> Cf. Hunter (1993: 101). Sobre este tema profundizaremos en el Bloque I de nuestro análisis.

<sup>18</sup> Ejemplos de este primer punto: De Martino (1984-85: 103-11); Goldhill (1991: 286-294), Race (1992: 26-27), Clauss (1993: 14-25), Hunter (1993: 124-25), DeForest (1994: 37-46), Albis (1996: 17-26), Belloni (1996), González (2000); Clare (2002: 20-32), Wheeler (2002), Cuypers (2004: 43-46), Morrison (2007: 286-293).

<sup>19</sup> E.g.: 4.477-479 y 1128-1129.

<sup>20</sup> Ejemplos de este segundo punto: Hunter (1993: 90-91), Cuypers (2004: 49), Karanika (2010: 399 y 408-409).



es un corpus de gran importancia para la lectura de *Argonáuticas*. Como señala Sistakou,<sup>21</sup> aunque los escolios antiguos de este poema no contienen ningún comentario sobre la mixtura genérica de tragedia y épica, señalan con frecuencia reminiscencias verbales y detalles de argumentos de obras específicas de los tres tragediógrafos principales. Sorprendentemente, *Medea* de Eurípides no aparece en los escolios de *Argonáuticas*, una obra que los estudios modernos asumen que es un intertexto significativo para la interpretación de los libros 3 y 4. Sin duda, la popularidad no sólo de la obra monumental de Eurípides, sino también de la figura de Medea *per se* representada en el drama de los siglos V y IV a.C. formaban parte del horizonte de expectativas de los receptores cultos alejandrinos. El lector alejandrino habría esperado (como veremos en el apartado “3. El sistema literario de la poesía alejandrina en el siglo III a. C.” de esta Introducción) alusiones a tramas y aspectos trágicos en un poema épico como *Argonáuticas*.

Podemos resumir en tres puntos clave de interés los análisis de la interacción genérica entre épica y tragedia en *Argonáuticas*: 1) El libro 3 y su particular estructura dramática, constituida por un único episodio (marcada diferencia con los libros restantes) y dividida en cinco actos.<sup>22</sup> 2) El complejo personaje de Medea, especialmente con respecto a su relación con la influencia del modelo de la *Medea* de Eurípides, rasgo marcado en la inclusión de los llamados “monólogos interiores” de Medea (3.463-471, 634-644, 722-801).<sup>23</sup> 3) Relaciones intertextuales con tragedias específicas (especialmente, con tragedias de Eurípides).<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Sistakou (2016: 141).

<sup>22</sup> Cf. Hurst (1967: 81-101); Vian (1980: 4); Valverde (1988: 143-145).

<sup>23</sup> Cf. Paduano (1972: 19-22; 42-43); Papadopoulou (1997); Fusillo (2008).

<sup>24</sup> Cf. Stoessl (1941) y Schmakeit (2003), dos estudios que se centran en las fuentes trágicas y los diálogos intertextuales en pasajes específicos con diferentes obras. A ellos debemos agregar Sansone (2000), sobre relaciones intertextuales entre *Argonáuticas* e *Ifigenia entre los Tauros* (de Eurípides). Un artículo que no puede ser enmarcado en ninguna de estos tres puntos clave, es el de Nishimura-Jensen (2009), sobre la representación de coros en

Más allá de estos estudios específicos, observamos una falta de un estudio que analice las particularidades y similitudes de las diferentes formas de interacción genérica en *Argonáuticas*.

### Hipótesis de trabajo

Desde nuestra perspectiva, el “enriquecimiento genérico” en *Argonáuticas* responde a una serie de estímulos históricos (la desaparición de las ocasiones de *performance* de los períodos arcaico y clásico de la cultura griega<sup>25</sup>, así como también la relación de patronazgo de los Ptolomeos y la fuerte difusión del libro escrito) y refleja la recepción alejandrina de Homero como padre de todos los géneros,<sup>26</sup> según la cual la épica homérica es –para los poetas del período alejandrino– la fuente de todas las tradiciones poéticas, mientras que *Argonáuticas* se autoproclama como la confluencia de esas tradiciones en una nueva épica, hecho que leemos como un rasgo de universalidad literaria, característica comúnmente señalada en obras del género épico.

Teniendo en consideración la identidad genérica del poema, intentaremos demostrar que los efectos literarios más importantes del enriquecimiento genérico en *Argonáuticas* son:

1. La creación de una textura literaria *novedosa*, que resulta de la incorporación y adaptación de elementos de los géneros himno y tragedia en la rescritura de determinados pasajes de las épicas homéricas.

---

*Argonáuticas*, que implica la interacción genérica tanto de la tragedia, como de la comedia y el himno.

<sup>25</sup> Debemos precisar que ya a fines del siglo V, las ocasiones de *performance* para los distintos géneros no aparecían claramente diferenciadas; en la situación cultural del mundo alejandrino en el siglo III, la gran variedad de estas ocasiones de *performance* ya no tenía ninguna función real. Cf. Fantuzzi & Hunter (2007: 22). Sobre el tema de la disminución y pérdida de la *performance*, cf. Nicolai, R. (2004: 1-6 y 13-28). Estos temas serán tratados más profundamente en el apartado “3. El sistema literario de la poesía alejandrina en el siglo III a. C.” de esta Introducción.

<sup>26</sup> Harrison (2007: 207).

2. Una profundización y complejización de las lecturas del poema y de su relación con la tradición, lograda a través de un conjunto de alusiones que incorporan a la obra una constelación de géneros diferentes armonizados bajo el carácter inclusivo de la narración épica.

3. La utilización de signos metagenéricos tradicionales que dan cuenta de la “competencia” del poema nuevo con los modelos del pasado. Esta competencia no debe ser entendida como la intención del autor de superar a los poetas del pasado, sino como una técnica poética que crea sentidos a partir de la confrontación con sus textos modelos.

### Metodología

La metodología a aplicar se basa en la combinación de la noción semiótico-literaria “enriquecimiento genérico” con el análisis filológico de las fuentes:

- Consulta de las ediciones críticas más autorizadas de la obra de Apolonio: la de Fränkel y la de Vian.<sup>27</sup>
- Cotejo de fuentes literarias.
- Incorporación de los aportes teóricos y metodológicos de los estudios sobre intertextualidad en la literatura grecolatina, como herramienta heurística fundamental para el análisis de las fuentes.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Fränkel (1961); Vian (1974-1981).

<sup>28</sup> Consideraremos los trabajos más influyentes en los estudios clásicos, centrándonos en las teorías de la alusión: el trabajo de Pasquali (1942) -que sienta las bases de la mayoría de los estudios modernos sobre la alusión en la literatura grecolatina-, así como el de Conte (1986 y 1994), -uno de las más influyentes en los estudios posteriores por su capacidad de adaptación a un amplio rango de obras de lengua griega y latina- y las modificaciones de la teoría de Conte realizadas por Hinds (1998). También tendremos en cuenta los importantísimos e ineludibles aportes del estudio de Bonanno (1990) sobre la alusión en la poesía grecolatina. En lo que respecta al estudio de la alusión en obras de poetas alejandrinos, contamos con las importantísimas contribuciones de Giangrande (1967 y 1970),

- Incorporación de los criterios de las ciencias de la cultura, que implican la atención al medio socio-cultural en sus variadas manifestaciones, supeditando la interpretación de los textos al conjunto de los testimonios, dando lugar a una investigación de carácter histórico-cultural. Esto implica considerar una acepción amplia del término “literatura”, adecuado al sentido estricto de la disciplina filológica, que no se limita a lo literario-poético como discurso marcado específico, sino que abarca toda producción textual.

### Contenido de la Introducción

En esta Introducción teórica presentaremos una serie de resúmenes de los presupuestos teóricos centrales para nuestro análisis del efecto literario del enriquecimiento genérico en *Argonáuticas*. En primer lugar, presentaremos un apartado titulado “La fortuna de Apolonio de Rodas en el marco de los estudios helenísticos”, que servirá de marco general para conocer los prejuicios que comúnmente se tienen sobre los poetas del período alejandrino, prejuicios sobre los que todo estudio actual tiene la obligación de repensar, para desentrañar la lectura de un poema épico tan excitante e innovador como *Argonáuticas* y perteneciente a una era fascinante para la historia de la literatura como el siglo III a.C.

En la siguiente sección ofreceremos una exposición de las consideraciones más recientes sobre “el sistema literario de la poesía alejandrina en el siglo III a.C.”, de manera que nos ayuden a definir un punto

---

Livrea (1972) y Cusset (1999). Trataremos el tema más profundamente en el apartado “7. Aprimación a las teorías de la alusión”.

de partida para nuestro estudio sobre el enriquecimiento genérico en *Argonáuticas*.

A los géneros literarios, protagonistas principales en nuestro estudio, dedicaremos también una sección (“Una aproximación a la teoría de géneros en la literatura griega”), en el que resumiremos una serie de problemas con las que se enfrenta todo estudio sobre géneros literarios de la literatura griega.

En el siguiente apartado, daremos unas precisiones preliminares sobre el concepto de “Enriquecimiento genérico” propuesto por Harrison (2007), pero teniendo en cuenta las críticas que se le han hecho, y resaltando también aquellos ajustes que debemos hacer de antemano, para nuestro análisis de la interacción genérica en *Argonáuticas*.

Como el concepto de “enriquecimiento genérico” implica la presencia de más de un “repertorio genérico” en una obra, ofreceremos una sección con el resumen de los aspectos que Harrison (2007) propone como constituyentes de estos repertorios: los aspectos formales, los temáticos y los signos metagenéricos.

Cerraremos esta Introducción con “Una aproximación a las teorías de la alusión”, en la que, además de exponer brevemente el tema, señalaremos la importancia de la consideración de estas teorías –especialmente la de Conte (1986)– para una ampliación y profundización del concepto de “enriquecimiento genérico”, que llevaremos a cabo particularmente en los Bloques 2 y 3 de nuestro análisis.

## **2. La fortuna de Apolonio de Rodas en el marco de los estudios helenísticos: Un punto de partida para el estudio de la técnica literaria en *Argonáuticas***

Si observamos un panorama general de la historia de la recepción crítica de la poesía helenística, podemos afirmar que en la actualidad nos hallamos no sólo en el momento de mayor florecimiento de estudios, sino también de mayor evaluación positiva de esta literatura.<sup>29</sup> Algunos descubrimientos papiráceos del siglo XX (que contribuyeron tan significativamente a nuestro corpus helenístico)<sup>30</sup> y una serie de ediciones y comentarios filológicos de gran calidad publicados después de mediados de siglo,<sup>31</sup> tuvieron una importancia fundamental para estimular un cambio de actitud en la recepción crítica de la poesía helenística. A su vez, el declive de las distintas teorías de la “literariedad”<sup>32</sup> (aquello que hace que un texto sea literario) y del inmanentismo (análisis de los componentes de la literatura desde el interior de las obras, que rechaza cualquier acercamiento externo a los textos<sup>33</sup>), dando paso al predominio de un análisis literario influido –de manera conciente o no– por el *New Historicism*, llevó al descubrimiento de una nueva dimensión de estos textos poéticos, o bien a una reinterpretación de algunos de sus elementos claves –como, por ejemplo, su uso creativo de la

---

<sup>29</sup> Cf. Gutzwiller (2007: 168-9). No sólo en el ámbito de la poesía, sino también en los estudios helenísticos en general: cf. Cartledge (1997: 1-2).

<sup>30</sup> De especial importancia fue la publicación (*editio princeps*) del papiro de Milán (*P.Mil.Vogl. VIII 309*) con su colección de epigramas atribuidos a Posidipo: Bastianini, G., Gallazzi, C. & Austin, C. (2001) *Posidippo di Pella. Epigrammi (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, Milán: Edizioni Universitarii. Sobre la importancia de los papiros para nuestro conocimiento del mundo helenístico, ver: Erskine (2003: 10-12).

<sup>31</sup> De particular importancia son la edición de Pfeiffer (1949-51) de Calímaco, la edición de Gow (1950) de Teócrito, la de Gow & Page (1965) de los epigramas helenísticos y las dos ediciones con comentario de *Argonáuticas*, de Fränkel (1961) y (1968) y de Vian (1974-81).

<sup>32</sup> Algunos estudios utilizan el término “literariedad” con el mismo significado.

<sup>33</sup> Acercamientos externos referidos, por ejemplo, a la vida del autor, a su contexto social o a la actitud del público que los recibió en su día y los sigue recibiendo con el transcurrir del tiempo.

literatura del pasado o su función representativa de los nuevos reinos del Mediterráneo Oriental y la nueva realidad “intercultural” del mundo helenístico. En este marco, las valoraciones de los estudios sobre el poema épico *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas constituyen un ejemplo de las valoraciones que, en líneas generales, se han hecho sobre la poesía helenística.

Con el fin de establecer un panorama de la recepción crítica de la poesía helenística que sirva de punto de partida para nuestro estudio sobre la técnica literaria de *Argonáuticas*, ofreceremos en esta sección una exposición de las tendencias y valoraciones negativas de la recepción crítica del poema de Apolonio, que nacieron en diversos estudios del siglo XIX y que, o bien persisten –en mayor o menor medida– en los estudios actuales, o bien constituyen puntos centrales de reinterpretación y revaloración para los nuevos estudios. En esta exposición tendremos en cuenta principalmente qué consecuencias produjeron en la lectura del poema las tendencias e interpretaciones del período helenístico, tanto en estudios políticos-históricos como en estudios literarios de otros poetas contemporáneos de Apolonio.

Más allá del pobre estado de supervivencia de los textos de la época,<sup>34</sup> podemos identificar cuatro tendencias y valoraciones negativas de la recepción crítica de la poesía helenística y de *Argonáuticas*<sup>35</sup> en particular:

- 1) Una tendencia a ver el período helenístico como un punto intermedio entre la Atenas clásica y la Roma imperial.
- 2) Una visión de la reutilización creativa de la tradición literaria como una forma de hermetismo.
- 3) El biografismo como vicio de la interpretación.

---

<sup>34</sup> Sobre este tema, cf. Hunter (2003: 477-479).

<sup>35</sup> No debemos olvidar que de este panorama generalmente negativo se distinguen algunos eminentes filólogos, los cuales, con la perspicacia de la exégesis puntual, se impulsaron a la interpretación más profunda, y sostienen una valoración más equilibrada y positiva: podemos nombrar a Hans Herter, Paul Händel y Hermann Fränkel.

4) El aislamiento del libro 3 de *Argonáuticas* como el componente más apreciable del poema y la utilización de una perspectiva aristotélica para el análisis de la poesía helenística.

A continuación desarrollaremos cada una de estas tendencias negativas, para dar paso a la siguiente sección con una exposición final de las consideraciones más recientes sobre el sistema literario de la poesía alejandrina en el siglo III a.C., de manera que nos ayuden a definir un punto de partida para nuestro estudio sobre el enriquecimiento genérico en *Argonáuticas*.

#### 1

En el primer caso, la tendencia de ver el período helenístico como un punto intermedio entre la Atenas clásica y la Roma imperial restringió en gran manera los enfoques de los estudios sobre la poesía de este período. Esta tendencia implicaba dos grandes limitaciones:

a) Un *corpus* helenístico sin valor propio: considerados como juegos eruditos con los “grandes” modelos clásicos o como “antecedentes” de los desarrollos de la futura poesía romana,<sup>36</sup> estos textos poéticos eran vistos como mediadores entre otros conjuntos de textos, y no como productos significativos de una sociedad particular.

b) Una subordinación del interés literario al interés histórico-político, que trasladaba a la poesía de la época las apreciaciones de un aparente “fracaso” del poder y la cultura ptolemaicas (la visión del Helenismo como “declive”<sup>37</sup>), en

---

<sup>36</sup> En general, estas observaciones fueron más beneficiosas para el estudio de la poesía virgiliana. Cf. Nelis (2008: 342n5 con bibliografía).

<sup>37</sup> Cartledge (1997: 2-3).



comparación con el esplendor y el interés histórico-político de los estudios por la Atenas clásica y la Roma imperial.

Esta subordinación se da de una manera particular en el caso de Apolonio. Con el agravante de ser el único poema épico que nos ha llegado de manera íntegra entre dos “gigantes” de la literatura occidental y del género épico (Homero y Virgilio), *Argonáuticas* ha sido estudiada en muchas ocasiones sólo como medio para la resolución de problemas filológicos de las épicas homéricas: estos estudios parten del supuesto (muchas veces erróneo) de que las elecciones de Apolonio de determinados versos, sintagmas, términos raros y soluciones métricas en su texto reflejan por contraste<sup>38</sup> y sistemáticamente sus decisiones filológicas (o las de sus contemporáneos o antecesores) sobre los textos homéricos. Y, por otro lado, también el poema ha sido considerado como una anticipación poco feliz y en estado embrional de la *Eneida* virgiliana: desde esta perspectiva, la obra de Virgilio constituye un ejemplo exitoso frente a un “intento fallido” de Apolonio.<sup>39</sup>

## 2

La segunda tendencia es probablemente el aspecto más discutido de la poesía helenística: su re-utilización creativa, abierta y consciente de la literatura del pasado. Una cita de Clausen puede servir para ilustrar esta idea:

---

<sup>38</sup> Es lo que Giangrande (1967), en su estudio del arte alusiva, denomina “corrección” y en el estudio de (1970), “*oppositio in imitando*”. Sobre la complejidad de los usos de la alusión en la literatura del período helenístico, cf. Gutzwiller (2007: 169-70). Sobre la historia de los estudios del arte alusiva: Citroni (2011).

<sup>39</sup> La tendencia sigue presente, aunque desde otro enfoque (mucho más “justo” con *Argonáuticas*), en varios estudios que incluyen un capítulo final sobre la recepción de Apolonio por parte de poetas latinos, casi siempre por Virgilio en *Eneida*, por ejemplo: Hunter (1993), Mori (2008). Sin embargo, Nelis (2008: 341) señala que la recepción de Apolonio por parte de los poetas latinos es aún un estudio pendiente.

La poesía de Calímaco y otros como él sólo podía ser apreciada por muy pocos lectores tan eruditos o casi tan eruditos como él. La suya era una poesía de biblioteca, poesía sobre poesía, auto-consciente y hermética.

Clausen (1964: 83)

Se trata de la famosa idea de la poesía helenística como producto de “intelectuales en su torre de marfil”. Esto se puede observar en *Argonáuticas*, por ejemplo, en el hecho de que el poema demande ser leído (constantemente y en diferentes niveles) “en confrontación” con Homero, y que incluso sólo así pueda ser entendido, y en una manera que es diferente, por decir, del constante enlace de la tragedia ática con la épica arcaica.<sup>40</sup> Esto se relaciona también con el abierto desarrollo y explotación del conocimiento erudito que marca este período. La erudición de los poetas helenísticos ha sido vista por muchos estudiosos –con una clara influencia de la crítica del siglo XIX– como “desprovista de vida” frente a la grandiosidad de las obras de los períodos arcaico y clásico.<sup>41</sup>

Esta interpretación no sólo se deriva de la lectura de los poemas mismos, sino también de las perspectivas (siempre hipotéticas) sobre las circunstancias de producción y el rango de circulación de los textos. Los estudiosos que se ocuparon del fenómeno de la alusión y de la técnica literaria en estos poemas, encerrados en un análisis inmanentista, llegaron a la conclusión de que sólo había una forma de recepción capaz de “descifrar” la complejidad de tal fenómeno: la lectura por parte de un selecto grupo tan erudito como el poeta. Despojaron a la literatura helenística de sus auditorios y recitaciones en festivales.<sup>42</sup> Si bien es cierto que la poesía era compuesta y

---

<sup>40</sup> Esta es la tesis central de uno de los estudios más importantes sobre *Argonáuticas* en las últimas décadas: Knight (1995).

<sup>41</sup> Cf. Gutzwiller (2002: 168).

<sup>42</sup> Cf. Clauss & Cuypers (2010: 11). Sobre la relación entre *performance* y poesía en la literatura helenística, cf. Fantuzzi & Hunter (2007: 1-41).

experimentada principalmente en la escritura y la lectura,<sup>43</sup> no deberíamos hacer una división tajante entre una literatura compuesta para ser recitada en un público masivo y una literatura escrita para un público de élite.<sup>44</sup> Incluso la poesía sofisticada de Teócrito y Calímaco era recitada en escenarios públicos, como los nuevos festivales ptolemaicos: la evidencia demuestra que una misma composición poética puede ser disfrutada por distintos públicos.<sup>45</sup>

Los estudios de finales del siglo XX en adelante se encontraron con la tarea de intentar comprender este fenómeno de reinterpretación y apropiación de los textos del pasado en su contexto histórico y cultural.<sup>46</sup> Es importante reconocer que una parte muy significativa de la “experiencia literaria” en este período dependía de los grandes textos del pasado (pasado monumentalizado y disponible físicamente en la biblioteca<sup>47</sup>), y de un trabajo de constante reescritura de estos textos realizado por poetas eruditos.<sup>48</sup> Entre estos textos antiguos, el caso de las obras de Homero es paradigmático. El período helenístico es uno de los más importantes en la recepción de ese ícono cultural para todos los griegos de todas las épocas y lugares. En el mundo de Alejandro, el *alter Achilles*, un mundo de reyes poderosos de distintos grados de legitimación, la *Iliada* se convirtió en “una especie de texto didáctico” sobre el poder y el conflicto, mientras que la *Odisea* se

---

<sup>43</sup> Bing (1988: 20).

<sup>44</sup> Sobre este desafío a una perspectiva corriente de la poesía helenística, cf. Cameron (1995).

<sup>45</sup> Ésta es la tesis central del estudio de Stephens (2003). Un ejemplo particular es el de los fragmentos de la *Pompé* de Calíxeno de Rodas, que se conserva en un pasaje de los *Deipnosophistas* de Ateneo, y que está hecho para ser recitado en ocasión de este tipo de festivales, cf. Daniel Torres (2007).

<sup>46</sup> “La alusión se convirtió, como hemos visto, en un modo de confrontar la tradición, recuperándola y reformándola para un escenario contemporáneo. Y, al mismo tiempo, podía generar efectos sugestivos que derivaban de la suspensión entre pasado y presente.” Citroni (2011: 575).

<sup>47</sup> Sobre la biblioteca de Alejandría: cf. Pfeiffer (1968: 96-104), Fraser (1972: 312-35), Erskine (1995).

<sup>48</sup> Sobre la importancia del trabajo de reescritura en los textos poéticos del período, cf. Cusset (1999).

convirtió en un modelo de la ampliación de los horizontes geográficos de la cultura griega. Vista en este contexto, la reescritura del texto homérico hecha por Apolonio deja de ser un juego de laboratorio<sup>49</sup> y se convierte en el producto de una práctica cultural influida por e influyente en sus condiciones sociales y culturales.

### 3

Además, la comprensión de los textos poéticos de este período se ha visto dañada por el vicio de típica derivación del siglo XIX: el “biografismo”.<sup>50</sup> A partir de las noticias de la vida de Apolonio, sobre todo de su actividad como filólogo y bibliotecario, se ha buscado continuamente en su poema un reflejo de su profesión, muchas veces denostando su exceso de erudición y su “falta de originalidad” por la abundancia en su poema de elementos tópicos de la poesía clásica (el catálogo, la profecía, etc.), acusaciones en las que predominaba muchas veces inconcientemente un prejuicio contra la erudición (por ejemplo, en los primeros estudios de Ardizzoni<sup>51</sup>). Esta tendencia se correspondía con una visión negativa de la literatura helenística como literatura como “desprovista de emoción” por el hecho de centrarse en la alusión erudita más que en la vida.<sup>52</sup>

Otro dato biográfico que ha influido negativamente en la exégesis del poema de Apolonio fue la presunta polémica con Calímaco. Dado que la crítica reconocía como único valor positivo de la poesía helenística la brevedad y el realismo, automáticamente el proyecto apoloniano de escribir una épica en el siglo III a.C. con una amplia arquitectura narrativa quedaba

---

<sup>49</sup> Green (1988), por ejemplo, la definió como una “épica de sillón”.

<sup>50</sup> Perspectiva literaria promovida por Charles-Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869) y desterrada por “la muerte del autor”, tal como la postula Barthes (1994).

<sup>51</sup> Ardizzoni (1958). Cf. Gutzwiller (2007: 168-69).

<sup>52</sup> Sobre la relación entre “literatura y vida” en la poesía helenística, cf. Hunter (2003: 488-90).

condenado como un intento ampuloso y fallido de igualar a Homero.<sup>53</sup> Ya en el siglo XX los estudios bibliográficos<sup>54</sup> se encargaron de exterminar esta polémica o, por lo menos, de redimensionar la historia transmitida, entendiéndola como una invención tardía y tópica de los biografistas antiguos.

Los estudios del siglo XX,<sup>55</sup> por su parte, han subrayado de manera indiscutible cómo la obra de Apolonio no fue anticalimaquea, sino que, por el contrario, se trataba de una reescritura de la épica tradicional según las tendencias literarias de la poesía helenística, tendencias que fueron magistralmente encauzadas por la obra poética de Calímaco.<sup>56</sup>

#### 4

Del cuadro en líneas generales negativo de la obra de Apolonio, el libro 3 fue considerado siempre como una excepción. Era salvado como lugar autónomo donde se trata el tema erótico y pasional,<sup>57</sup> extraño a la épica arcaica, pero consonante con la sensibilidad helenística, heredera en este aspecto de la tragedia euripídea.<sup>58</sup> Sobre esta perspectiva, que aislaba el tema de Medea como único acierto del poema, influía una perspectiva aristotélica en los estudios de *Argonáuticas* como un poema episódico (en el sentido negativo: carente de unidad, no integrado en sus partes) y también la concepción positivista del “cruce de géneros”, con el argumento de que en el

---

<sup>53</sup> Glei (2008: 4-5) ofrece un estado de la cuestión sobre la supuesta disputa entre Calímaco y Apolonio.

<sup>54</sup> Sobre las “Vidas de Apolonio”, cf. Lefkowitz (2008).

<sup>55</sup> El ejemplo más evidente es el Margolies DeForest (1994), que define *Argonáuticas* como una épica calimaquea.

<sup>56</sup> Sobre la figura de Calímaco en la poesía helenística, cf. Clauss & Cuypers (2010: 2-3).

<sup>57</sup> Este elemento amoroso, grato para el período “romántico” de su recepción, constituía una excepción en el cuadro negativo general. Pero, incluso en este aspecto particular, no faltaron prejuicios de tipo romántico: la crítica se perdía en la ociosa cuestión de la “doble Medea”, es decir, de la presunta fractura entre una Medea enamorada y tierna, y una Medea fría y asesina; una tesis en la que es evidente la dependencia de las ideas del siglo XIX, que consideraban como ideal al personaje unívoco y completo.

<sup>58</sup> Cf. Papadopoulou (1997)

libro 3 la épica se funde con la tragedia. Esta perspectiva aristotélica se puede observar en la siguiente cita de Pfeiffer (1955) sobre la poesía helenística: “ésta no muestra una magnitud original de tema ni gravedad de ideas religiosas y políticas”. Esta cita se basa, en última instancia, en términos derivados de la *Poética* de Aristóteles (magnitud, μέγεθος; y gravedad, σπουδαῖον) y este hecho apunta a otro aspecto que ha influido en la recepción negativa de la poesía alejandrina y de *Argonáuticas* en particular. El “clasicismo” post-aristotélico ha tendido a privilegiar las nociones de unidad y consistencia, mientras que la estética helenística muy probablemente haya buscado apartarse.<sup>59</sup> Y esto no se trata solamente de la preocupación por la variedad, que se puede observar en muchos pasajes de textos; se trata de toda una concepción de la poesía. Lecturas como las de Pfeiffer y similares operan en gran parte con una noción implícita o explícita de unidad y consistencia, que es considerada como “artísticamente satisfactoria” y que sería defendida por los modelos épicos que “rodean” a *Argonáuticas* en la historia del género épico: Homero y Virgilio.

---

<sup>59</sup> Sobre este apartamiento, cf. Hunter (1993: 190-195).

### **3. El sistema literario de la poesía alejandrina en el siglo III a. C.**

En la Grecia antigua quien ejercía la profesión de poeta encontraba siempre disponibles en la tradición una serie de contenidos posibles, como así también una serie de convenciones discursivas apropiadas para presentar esos contenidos de modo diferenciado. Además encontraba en su propia cultura un canon preestablecido de relaciones preferenciales, de normas de cohesión entre determinados contenidos y determinadas técnicas discursivas (una suerte de instrucciones ya aprobadas y de público conocimiento). No obstante, estas normas de cohesión, que luego se convierten en los principios constitutivos de los géneros, tienden por una suerte de efecto inercial (“la tradición”) a hacerse más rígidas, perdiendo fuerza expresiva y volviéndose menos capaces de responder a las expectativas del público. En este sentido, las alteraciones que se producen en los sistemas de géneros son el éxito del esfuerzo con el cual los autores los reaccionan a esta tendencia. A partir de este punto es que en varias ocasiones apareció una verdadera renovación de los elementos constitutivos del sistema: nacieron géneros nuevos, o bien por descomposición de géneros tradicionales que ofrecieron los restos de sus propios elementos para estas nuevas construcciones (es el caso de la “novela” en la literatura helenística) o bien por la reevaluación de formas poco canonizadas, quizá tomadas de ámbitos culturales aún extraliterarios (en la poesía helenística, es el caso de la poesía bucólica). Para ciertos autores y épocas, por el contrario, la renovación se resolvió sobretudo en una reestructuración endogámica de la tradición, y no llegó a una creación de géneros radicalmente nuevos, sino que instauró nuevas relaciones entre formas y funciones de los géneros heredados del pasado.

Ciertamente esta última praxis, que tiene como ejemplo extremo la “contaminación de géneros”, entre otras, fue ampliamente seguida por los

autores del siglo III a.C., pero en realidad representaba simplemente la conclusión de un proceso: algunos géneros ya en la época de Platón iban perdiendo su propia funcionalidad, vale decir, terminaban faltando cada vez más efectivas destinaciones pragmáticas que consintieran su ejecución pública. Al finalizar la época clásica las ocasiones de disfrute público de la literatura parecían no ser tan numerosas como lo eran en la época de la lírica y de la *polis*. Entonces múltiples y diferenciadas exigencias sociales de poesía habían producido *ex novo* una variedad de ocasiones y de formas expresivas que ya no tenían una funcionalidad real en la situación cultural de fines del siglo V y IV. Precisamente en estos términos -de ocasiones sociales y de funciones pragmáticas- es donde aparece el problema.

La proliferación de las formas literarias, que se verificó a fines del siglo VII a.C., es considerada una flexibilidad necesaria para adaptar el patrimonio de la lengua y los temas tradicionales a los contextos sociales de la *performance*, que de esta manera se volvieron más especializados y más numerosos respecto de los “espacios sociológicos” destinados a la representación y al disfrute del *epos*. No solo la corte, de reyes o tiranos, o esporádicos agones citaródicos, sino también el simposio, la asamblea pública, las diversas sedes de los numerosísimos e institucionalizados agones panhelénicos, las variadas formas de plegarias a la divinidad, las diversas formas de ceremonias religiosas o de rituales sociales (el epitalamio, el encomio, el lamento fúnebre, etc.) y, en los siglos V y IV, los diversos tipos de representaciones teatrales.

Parece casi paradójico, pero desde este punto de vista, en la Alejandría del siglo III hay una vuelta a condiciones análogas a aquellas que caracterizaron la edad de la citarodia homérica: los espacios sociológicos quedan limitados o a las recitaciones que se desarrollaban en la corte (lo que implica un público reducido de intelectuales que podían sentirse atraídos por las formas más refinadas de poesía y apreciar las alusiones más sutiles), o



bien que se desarrollaban en los agones públicos de poesía y en las manifestaciones teatrales (a menudo para un público extenso, que seguía disfrutando el *epos* monumental y las formas de teatro tradicionales).

Además de ser extremadamente limitados en número, los espacios y los modos de la performance –o sea, de la comunicación directa de un texto al público de parte del autor o de un performer– ya no tienen la misma institucionalidad significativa que habían tenido en la época arcaica o en la clásica. Por primera vez en época helenística la comunicación literaria adquirió un carácter eminentemente escrito y por primera vez los autores de fines del siglo IV y III muestran una clarísima conciencia del nuevo *medium*.<sup>60</sup>

La poesía helenística le debe a esta macroscópica mutación de los modos de la comunicación literaria su sofisticación y autorreflexividad que la caracterizan. La escritura adopta de hecho una comunicación en la cual hay una disyunción espacial y temporal entre autor y destinatario, y esta disyunción tiene consecuencias incluso sobre la forma del texto. Mientras que la comprensión del texto oral se lleva a cabo a través de la *empathēia* que en el curso de la ejecución involucraba tanto al emisor como a los destinatarios, por el contrario, en el disfrute del medio escrito, la situación contextual influye muy poco sobre la comprensión, y esta última queda como una tarea asignada al destinatario: el texto escrito es como un dispositivo en el cual el que lee reconstruye más o menos a fondo el funcionamiento en base a sus propios conocimientos generales y a específicos sobre la personalidad cultural del autor. Por su parte, el que escribe, sabiendo todo eso, puede organizar estrategias textuales más sofisticadas capaces de guiar al destinatario: un destinatario efectivo y concreto, pero además un propio “lector ideal” abstracto.

En conclusión, los géneros literarios nacidos en función de las diversas ocasiones sociales de la cultura oral de los siglos precedentes habían

---

<sup>60</sup> Cf. Bing (1988: 10-48).

resultado poco funcionales –ya empobrecidos de vida propia y por esa razón disponibles para ser desmantelados y contaminados por ditirambógrafos del templo de Platón– sobre todo porque faltaban muchas de las ocasiones originales de ejecución pública. No es difícil imaginar consecuencias análogas y más graves en ese mundo griego del siglo III a.C., en el cual los profundos cambios políticos y sociales reducían cada vez más drásticamente las ocasiones públicas de poesía (litúrgica, agones y celebrativa). Por otro lado, la creciente difusión escrita de la poesía debilitaba la necesidad ocasional de la *performance* en sí o, al menos, cambiaba su sentido.

Cabe agregar que en el siglo III a.C. la propia intensificación del trabajo filológico empeñado en describir y clasificar formas literarias del pasado pudo facilitar una reutilización de los géneros tradicionales. Es de hecho una hipótesis sugestiva que tal instancia catalógico-normativa se haya alimentado del criterio de la “normatividad a la inversa”, o sea que los Alejandrinos escribieron las leyes de los géneros “para transgredirlas”.<sup>61</sup> La hipótesis con la cual se trata de reducir la contradicción (los poetas-filólogos, como filólogos descubren reglas y estructuras que ellos mismos, como poetas, se preocuparían por transgredir) tiene toda la atracción de una paradoja. Más allá de esta formulación paradójica y, en algún sentido, tautológica, debemos tener en cuenta una explicación histórica plausible que da cuenta de la coincidencia cronológica entre fijación de las normas de los géneros y la derivación de los mismos: por esta vía podemos evitar el riesgo habitual de reducir la poesía de los Alejandrinos del siglo III a un ejercicio completamente intelectual y formal, y comprenderlo como parte de un cambio cultural más grande.

---

<sup>61</sup> Cf. Rossi (1971: 83).

#### **4. Una aproximación a la teoría de géneros en la literatura griega**

En este capítulo ofreceremos una aproximación a la teoría de géneros en la literatura griega, a través de la exposición de una serie de polémicas centrales presentes en los últimos estudios sobre este tema. Nuestro objetivo es poner en diálogo (señalando similitudes, ajustes, diferencias de énfasis y contraposiciones) las conclusiones principales que encontramos en el material bibliográfico, con el fin de mostrar un panorama de los problemas más importantes y las respuestas que cada estudio ofrece.

En primer lugar hay que señalar que, a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta a la actualidad, los aportes de la bibliografía a la teoría de géneros literarios griegos provienen de estudios diversos en sus temas y propuestas. Esta variedad abarca desde estudios que tratan sobre textos individuales (como instancias particulares de un género determinado) hasta aquellos que tratan sobre las continuidades y rupturas de los géneros literarios en las diferentes épocas de la historia griega. Sin embargo, en todos ellos se puede observar una perspectiva histórica del estudio de los géneros a través de dos propuestas:

1. Los géneros entendidos como sistemas que permiten la producción literaria, la *performance* y la comunicación, (generalmente, en los estudios sobre los períodos arcaico y clásico)
2. Los géneros comprendidos como conjuntos de reglas metadiscursivas inferidas por filósofos, teóricos y críticos (sólo en los estudios sobre las clasificaciones genéricas que

encontramos realizadas por Platón, Aristóteles y, más tarde, los filólogos alejandrinos).

Todos estos estudios serán tenidos en consideración en nuestra exposición, que consiste en el resumen de una serie de polémicas con las que un estudio filológico sobre géneros literarios en la Antigüedad debe lidiar. Cabe aclarar que no desarrollaremos en detalle los contenidos de cada uno de ellos, sino que nos centraremos en un planteo preciso de cada una de las polémicas, destacando los avances más importantes.

### 1. Perspectiva histórica versus perspectiva naturalista y el rechazo crociano de los géneros

Gran importancia tiene el artículo de Rossi<sup>62</sup> en la perspectiva histórica en el tratamiento de los géneros. Este estudio tiene el mérito de haber abierto nuevamente el debate sobre géneros en la literatura griega.<sup>63</sup> Después de, por un lado, el *adormecimiento* positivista en Alemania (que convirtió los géneros en una forma interpretativa estática y mecánica de clasificación<sup>64</sup>) y, por otro lado (y como reacción de lo anterior), de la fase crociana en Italia (que les negó todo valor, relegándolos al rol de *pseudoconceptos* filosóficos), la teoría literaria del siglo XX ha dejado en claro que no existe una esencia ahistórica

---

<sup>62</sup> Rossi (1971).

<sup>63</sup> Por supuesto, en la época en que escribe Rossi la consideración de los géneros literarios como un importante campo de estudio contaba con las importantes atribuciones que él mismo cita, en p.71: la *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) de Curtius, una polémica anticrociana en la obra de Pasquali (*Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951: 22ss.) y los estudios de Boeckh (*Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig, 1886), aunque con las diferencias que él mismo señala en Rossi (1971: 72).

<sup>64</sup> Este planteamiento considera los géneros como entidades *naturales*, como se ha considerado a los tres géneros llamados clásicos (lírica, épica y drama). “En este planteamiento, el teórico de la literatura resulta un naturalista literario, una persona que ha penetrado en muchas obras de literatura, y que por tanto ha captado sus rasgos esenciales, y puede articular sus clases, como hizo Aristóteles con la tragedia. Estas clases también proporcionan normas para el juicio cualitativo de una obra de arte, puesto que el éxito de una obra puede medirse por su aproximación a la esencia en cuestión.” Rolling (1988: 134)

de los géneros: el único enfoque apropiado para el estudio de la literatura es de tipo histórico.

El interés predominante por cuestiones de forma que, a partir del redescubrimiento de los formalistas rusos, llega a la crítica literaria inspirada, en mayor o menor medida, por el estructuralismo, pone a los géneros literarios en un rol protagónico, en tanto son considerados, no categorías esenciales (como en el esquema hegeliano<sup>65</sup>) ni pseudoconceptos que no son útiles para el estudio de las obras (como en la obra de Croce),<sup>66</sup> sino como “sistemas de signos” que comparten un autor y su público.<sup>67</sup>

## 2. Géneros: entre teoría y empirismo

En los estudios de Conte<sup>68</sup> sobre literatura latina, los géneros literarios tienen un rol crucial. Nos interesa destacar aquí uno de sus avances que es especialmente útil para uno de los problemas más importantes para los estudios de este tipo. Schaeffer lo plantea en estos términos:

¿Desarrollan los géneros la esencia de la literatura?  
¿No existen, por el contrario, como reales nada más que los textos individuales, mientras que los géneros sólo son pseudo-conceptos útiles, a lo sumo, como clasificaciones de bibliotecario? ¿O entonces hay que

---

<sup>65</sup> Cf. Rossi (1971: 72), Conte (1994: 173n1) y Riu (2003: 31-32). Para un tratamiento completo del problema, cf. Rolling (1981).

<sup>66</sup> Cf. Rossi (1971: 72) y Riu (2003: 31n20).

<sup>67</sup> Rossi establece el funcionamiento de los géneros como un diálogo entre un autor (entendido como “personalidad creadora”, pero también como integrante de una “escuela poética”) y las exigencias del público (influidas por la tradición, como así también por los nuevos poetas). En este sentido, se presenta un problema histórico: ¿cómo reconstruimos esos modos de interacción entre autor y público? Rossi plantea que, al no tener testimonios concretos externos (en el caso de la literatura arcaica), se debe partir de un “examen interno” de las obras individuales, para reconstruir las leyes a las cuales los autores obedecían. La presencia y la “medida” de determinados elementos –tema (contenido), estructura (disposición de las partes y extensión), lengua (dialecto y nivel estilístico) y, finalmente, el tipo de verso, a la que deberíamos agregar la música y la danza, cuando corresponda– en una obra individual es lo que nos permite caracterizar a un texto como perteneciente a determinado género.

<sup>68</sup> Conte (1974), (1986) y (1994).

admitir que no se trata de una cosa ni de otra y, en cierto modo, de las dos a la vez?

Schaeffer (1982: 160)

Este es uno de los temas centrales en la problemática genérica, que podemos enunciar de manera más general: ¿cuál es la relación entre los textos y los géneros? Este tema fue tomado como una diferenciación entre *fenómenos empíricos* (los textos) y *conceptos* (los géneros): un dilema entre empirismo y teoría. Conte<sup>69</sup> señala que los filólogos que tratan sobre este tema deberían abandonar esta dicotomía. Para los críticos que adoptan una postura empirista, sólo existen los *hechos desnudos* (los textos individuales) y la literatura; el espacio en medio de estos dos extremos está poblado por conceptos y abstracciones inútiles, como los géneros. La falacia natural tiende a creer que existen tales cosas como *los hechos desnudos*, evidentes en sí mismos y separados de todo sistema de interpretación. Para Conte, los géneros son *matrices de obras*, un modelo de realidad que sirve de mediador con el mundo empírico. El texto individual no trabaja sobre la presencia directa de la *realidad*, sino sobre una *representación selectiva* de ella, y el género es un *paradigma de las cosas a representar*, que hace la realidad reconocible y significativa a través de *estrategias comunicativas* que ayudan al lector a construir una situación o todo un mundo imaginario.<sup>70</sup>

### 3. ¿Tradición en términos de géneros o de modelos literarios?

El artículo de Rosenmeyer<sup>71</sup> sostiene que hay un factor que debe ser considerado desde el comienzo en todo pensamiento sobre géneros en la

---

<sup>69</sup> Conte (1994).

<sup>70</sup> Además del capítulo de Conte (1994: 105-128), es imprescindible en esta polémica el texto de Genette (1982), como así también es de gran utilidad Schaeffer (1988<sup>2</sup>).

<sup>71</sup> Rosenmeyer (2006<sup>2</sup>).

Antigüedad: la *aemulatio*. Los antiguos tendían a pensar el proceso de creación literaria no tanto en términos de géneros como en la práctica de imitación (y rivalidad) directa de precedentes poéticos individuales.<sup>72</sup> Sus afiliaciones los conectan no con modos o tipos de literatura, sino con un autor renombrado. Según el autor, este modelo nos previene a la hora de pensar en cualquier teoría de géneros para pensar en la literatura antigua, y relega los clasificaciones de Platón y Aristóteles como excepciones, en una cultura en la que la tradición de imitar y rivalizar con los grandes maestros era la práctica común.

Por su parte, Conte<sup>73</sup> reconoce que, en términos generales, Rosenmeyer tiene razón, pero hace una corrección: no debe olvidarse que la *aemulatio* necesariamente implica un grado de generalización. El acto imitativo requiere que, para el poeta que imita, el modelo funcione como una *matriz genérica* capaz de generar textos nuevos. De hecho, el *imitador* no comete un *furtum* literario, sino que tiene éxito en su intención sólo si el “escribe a la manera” de su predecesor (e.g., a la manera en que un gran poeta épico ha escrito).<sup>74</sup> Para lograrlo, el *imitador* debe elegir determinados aspectos distintivos del texto modelo, identificarlos como capaces de representar la *qualitas* literaria de este texto y hacerlas una parte integral de una matriz nueva (personal) y productiva de su propio texto.<sup>75</sup>

Además, deberíamos agregar que esta propuesta de Rosenmeyer ignora por completo la estrecha relación entre las ocasiones de *performance* y las convenciones literarias. Como afirman Fantuzzi y Hunter,<sup>76</sup> estas convenciones, con las que trabajaban los poetas y por medio de las cuales las

---

<sup>72</sup> Rosenmeyer (2006<sup>2</sup>: 435-437).

<sup>73</sup> Conte (1994: 174n1).

<sup>74</sup> Un buen ejemplo de esto lo podemos encontrar en dos trabajos de Fantuzzi sobre Apolonio de Rodas y su relación con Homero: Fantuzzi (1983) y (1984).

<sup>75</sup> Conte ha tratado estos problemas en Conte (1985), (1984), también en Conte y Barchiesi (1989).

<sup>76</sup> Fantuzzi & Hunter (2007: 22).

obras eran interpretadas y entendidas, constituían los principios de los géneros. De esta manera, podemos ver cuán inconveniente es la limitación de pensar las obras literarias *solamente* en términos de afiliaciones del autor, sea con géneros o poetas.

#### 4. Diferenciación entre períodos

Riu<sup>77</sup> plantea en su artículo una exigencia que, en líneas generales, él considera que no se cumple en los estudios sobre géneros literarios griegos: es necesario siempre diferenciar la clasificación genérica y la comprensión del fenómeno literario 1) en la época misma de composición de las distintas obras, 2) en épocas posteriores de la historia griega y, finalmente, 3) en nuestra visión de los griegos, que nos puede quizás inducir a ver algunas regularidades o irregularidades.<sup>78</sup> Esta diferenciación no supone una negación de las formas de clasificación de épocas posteriores y de la nuestra para analizar la literatura griega antigua;<sup>79</sup> todos los datos son útiles, siempre que se los trate diferenciadamente, y deben ser tenidos en cuenta para analizar un fenómeno sociocultural como el funcionamiento de la literatura en una determinada sociedad.<sup>80</sup> Como afirma Nauta:

un género cambia con el tiempo: una obra literaria es siempre recibida dentro de expectativas genéricas

---

<sup>77</sup> Riu (2003: 22).

<sup>78</sup> Sobre los problemas a los que nos debemos enfrentar en un estudio de estas características, Cf. Feeney (2006).

<sup>79</sup> Como aclara Feeney (2006: 451-2): “Para nuestros objetivos, no se trata de decir que uno de estos modos de conocimiento o experiencia es preferible a otro en cada caso. Sino que debemos reconocer que la incompatibilidad que muchos detectan entre la crítica moderna y la literatura antigua no es algo *sui generis*, sino un ejemplo de una brecha que se puede encontrar entre cualquier acto crítico y su objeto de estudio”.

<sup>80</sup> Además, esta diferenciación es la que nos permite hacer la clasificación de las dos propuestas que mencionamos en la introducción: 1) los géneros como sistemas que permiten la producción literaria, la *performance* y la comunicación y 2) los géneros como conjuntos de reglas metadiscursivas inferidas por filósofos, teóricos y críticos



existentes, pero la recepción de esta obra también siempre cambia esas expectativas genéricas

Nauta (1990: 119)

Este aspecto histórico del género –aporte fundamental que nos da la estética de la recepción– se desarrolla a partir de la focalización en la comunidad en su rol de receptores e intérpretes. En consecuencia, es especialmente útil para tratar textos antiguos reconstruir, en la medida de lo posible, los horizontes y expectativas culturales del grupo de lectores situados particularmente. Por supuesto, nuestras propias respuestas y repertorios como lectores del siglo XXI están también involucrados aquí inevitablemente.<sup>81</sup>

## 5. Tres consideraciones de gran importancia en relación con la diferenciación entre literatura oral y escrita

### *5. 1. Géneros en la literatura oral*

En una literatura básicamente oral como la griega de los períodos arcaico y clásico, el modo normal de dar a conocer una obra no puede estar sino en unos contextos fijados previamente, en reuniones ya sea de determinados grupos o de la colectividad entera. En este contexto, las obras eran compuestas para un momento específico, que definía previamente unos requisitos que esas obras debían cumplir. Esto implica también un componente de espectáculo en las *performances* de cada uno de los géneros. El período que va desde la mitad del siglo V a la mitad del siglo IV es el punto

---

<sup>81</sup> Es imposible afirmar que una reconstrucción de los horizontes culturales de una lectura original e implícita de un texto antiguo es una investigación independiente de nuestras preocupaciones contemporáneas, pero la lectura implícita y original, reconstruida a través de un rango de evidencia sobre la literatura y la cultura augusteas, debe ser el punto primario de referencia en los estudios sobre géneros literarios. Cf. Harrison (2007: 15)

de cambio en Grecia de una base de vida intelectual predominantemente oral a una predominantemente escrita.<sup>82</sup> Hasta ese momento la literatura era inseparable de la *performance*. Riu<sup>83</sup> toma los criterios básicos que los estudios de los folkloristas nos proveen para clasificar géneros literarios en culturas orales: contenido, ocasión, forma, ejecutante y destinatario.

Cabe aclarar que este punto no se centra en una polémica en la bibliografía, sino más bien en un avance de los más significativos para los estudios sobre géneros, ya que nuestro material de estudio son los textos escritos de esas obras, a través de los cuales podemos intentar reconstruir esas *performances* y tener un panorama de las formas de comunicación literaria originales.

#### 5. 2. Contextos de *performance* perdidos

En relación con el apartado anterior, debemos tener en cuenta que la época helenística ofrecía un panorama muy diferente al de la época arcaica y clásica: ya no existían las mismas condiciones culturales, políticas y comunitarias en las que se había originado la poesía arcaica. A continuación, ofrecemos un breve resumen a partir de los avances de Rossi y Fantuzzi & Hunter,<sup>84</sup> estudios que son tomados como referencia en la bibliografía posterior.

En el siglo III a.C., en Alejandría (centro político y cultural del mundo helénico en esta época), el libro escrito alcanza una difusión sin precedentes y la lectura se vuelve el medio principal de disfrute de la poesía. Los escenarios sociales para la *performance* de poesía fueron limitados al ámbito de la corte, para un público restringido, atraído por las más refinadas formas de poesía, y también otras *performances* más públicas, usualmente para un auditorio

---

<sup>82</sup> Kennedy (1989 : 87).

<sup>83</sup> Riu (2003 : 53).

<sup>84</sup> Rossi (1971) y Fantuzzi & Hunter (2007).

más amplio, que continuaban apreciando la épica monumental y las formas tradicionales del drama. En estas condiciones sociales, la gran variedad de las ocasiones de *performance* que definían genéricamente a las obras poéticas en el período arcaico ya no tenía ninguna función real. Por primera vez, la comunicación literaria era principalmente a través de la lectura, lo que trajo como consecuencia una clara conciencia por parte de los autores (es decir, un carácter marcadamente auto-reflexivo) y una gran sofisticación en la técnica poética. A esto debemos sumarle la intensa actividad por parte de los filólogos en el siglo III a.C. Sus actividades de clasificación y crítica de los textos del pasado, más el carácter auto-reflexivo que facilitaba el empleo de la escritura y la lectura, dieron como resultado un sistema basado, ya no en el contexto de *performance* y las exigencias de cada auditorio (es decir, en un contexto empírico), sino en una conciencia y reflejo genéricos, resultado de la observación e interpretación de características de los textos.

#### 6. Géneros como estrategias compositivas y comunicativas

Conte (1994) rechaza pensar los géneros como “manuales de composición poética”, pero sí acepta la utilidad de los géneros para interpretar textos. Una cuestión importante para entender esta perspectiva es entender la siguiente polémica presente en los estudios de géneros literarios. Conte sostiene que una función significativa del concepto crítico de género (que, por lo tanto, hace productivo su estudio) es la función de asociar elementos de contenido y forma, poniéndolos en relación de correspondencia entre ellos. Una categoría de género basado exclusivamente en aspectos formales es claramente inaceptable (por ejemplo, sería inaceptable aceptar

toda la poesía en dialecto eólico como un solo género).<sup>85</sup> Igual de peligroso es pensar el género como una categoría fundada exclusivamente en contenidos recurrentes: *topoi*, temas motivos y situaciones repetidos. Una clasificación por contenidos corre el peligro de nunca indica lo general y lo particular. Esta crítica señala Riu<sup>86</sup> en el estudio de Cairns,<sup>87</sup> que denomina géneros unos artefactos literarios que más bien serían motivos o *topoi*. El problema, en este caso, vendría originado por el hecho de que Cairns limita su análisis al nivel de los contenidos.

Para Conte, una falla como ésta significa caer en la idea de género como un manual mecánico de producción (o de clasificación mecánica de textos individuales), cuando, en realidad, un género es una estrategia de composición y de comunicación literaria, en tanto hace la realidad reconocible y significativa a través de *estrategias comunicativas* que ayudan al lector a construir una situación o todo un mundo imaginario.

---

<sup>85</sup> En todo caso, para esta clasificación por aspectos formales parece más adecuada la propuesta de Hutchinson (2013) sobre los súper géneros, como por ejemplo, “la poesía hexamétrica”.

<sup>86</sup> Riu (2003: 40).

<sup>87</sup> Cairns (1972).

## **5. El concepto de “Enriquecimiento genérico”: algunas precisiones preliminares**

El concepto elaborado por Harrison ha sido reconocido como un recurso de amplio potencial para el estudio de los textos antiguos en general, y específicamente para la pregunta que guía su desarrollo:<sup>88</sup> ¿por qué en el período 39-19 a.C. en Roma se produjo un espectro tan rico de textos poéticos complejos, sobre todo en la obra de Virgilio y Horacio? El objetivo de su estudio es proveer modelos creativos y sugerentes de lectura detallada de estos textos. Para ello presenta una serie de casos de estudio que señalan la forma en que los tipos poéticos del período augusteo confrontan y reaccionan entre sí (y también con géneros significativos en el pasado) con resultados remarcablemente fructuosos.<sup>89</sup> Desde su planteo inicial, Harrison<sup>90</sup> aclara que el concepto general de enriquecimiento genérico no es una innovación radical ni en la filología clásica ni en la teoría de géneros. El nombre es una nueva etiqueta conveniente para una idea general muy familiar, a la cual este libro intenta dar una articulación nueva y analíticamente útil.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Las reseñas de Porter (2008), Johnson (2009) y Reed (2010) coinciden en la utilidad de este objeto de estudio, si bien todas señalan algunas fallas en el análisis de los textos individuales.

<sup>89</sup> Este análisis requiere una noción clara de lo que constituye un género literario en el período augusteo y de cómo éste podría ser manipulado dentro de textos poéticos individuales y percibido por sus lectores. Harrison (2007: 21-33) dedica una gran parte de su introducción a elaborar un espectro de marcadores genéricos que se pueden encontrar en poemas de Virgilio, Horacio y otros autores.

<sup>90</sup> Harrison (2007: 1-2)

<sup>91</sup> En su reseña, Johnson (2009: 344-345) señala otros estudios similares al de Harrison. “La etiqueta es nueva pero no el paradigma interpretativo. El enriquecimiento genérico de Harrison es similar, por ejemplo, a la lectura de A. Nightingale de Platón (*Genres in Dialogue* [Cambridge 1996]) y la “asimilación” de G. Davis (*Polyhymnia* [Berkley 1991]). Algunos pensarán que es esencialmente lo mismo que la “mezcla” de géneros (W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* [Stuttgart 1924]).” A éstos podríamos sumar el estudio de Putnam (*Poetic Interplay* [Princeton: 2006]).

Uno de los procedimientos fundamentales que nuestra tesis propone para alcanzar su objetivo es redefinir el concepto de “enriquecimiento genérico” propuesto por Harrison, tanto en la formulación de su marco teórico como en su modo de aplicación en el análisis.<sup>92</sup> Este autor construye su objeto de estudio a partir de una combinación entre el darwinismo literario y la teoría de la recepción. El primero supone que los géneros literarios sufren cambios a lo largo del tiempo como respuesta a las exigencias de diferentes circunstancias históricas y culturales; de esta manera, los surgimientos, cambios y desapariciones de los géneros responden a la lógica de “la supervivencia del más apto” para adaptarse a los nuevos medios. El segundo supone que la percepción de un género en una obra literaria experimentada recientemente, y de su variación o evolución, depende en gran medida del repertorio y las expectativas de lectura, y es construida a través de la recepción de una sucesión de textos relacionados.<sup>93</sup>

El blanco principal de nuestra crítica es su inscripción de este fenómeno literario, “enriquecimiento genérico”, en una lógica de “evolucionismo de los géneros”. Esta idea aparece trazada ya en la obra del siglo XIX de Brunetière. En ella se explica el desarrollo de los géneros en el

---

<sup>92</sup> La mayoría de las críticas al libro de Harrison se centran en el análisis de los textos individuales. Porter (2008: 599) y Reed (2010: 117) señalan que en varias ocasiones Harrison no distingue enriquecimiento genérico de parodia, intertextualidad, eco o alusión. También señalan Johnson (2009: 345) y Reed (2010: 117) que los aparentemente objetivos marcadores genéricos, individualizados en la “Introducción” del estudio, rápidamente se vuelven subjetivos en el análisis de los textos individuales, como cuando Harrison habla de marcadores de “*epyllion*”, categoría genérica que los antiguos no distinguieron.

<sup>93</sup> Como afirma Jauss (1982: 88): “la relación entre el nuevo texto y la serie de textos formativos de un género se presenta a sí misma como un proceso de continuo establecimiento y alteración de horizontes. El nuevo texto evoca para el lector (u oyente) el horizonte de expectativas y 'las reglas del juego', familiares a él a partir de textos anteriores, que como tales pueden ser cambiadas, extendidas, corregidas, pero también transformadas, tachadas o simplemente reproducidas.” Esto, naturalmente, implica que los géneros se desarrollarán y enriquecerán a sí mismos a través del tiempo y, eventualmente, esto llevará a un cambio de horizontes de expectativas: como Nauta (1990: 119) afirmó en su discusión contra Jauss desde una perspectiva clásica, “un género cambia con el tiempo: una obra literaria es siempre recibida dentro de expectativas genéricas existentes, pero la recepción de esta obra también siempre cambia esas expectativas genéricas”.

tiempo como un proceso de selección natural darwiniana, con géneros que surgen, se modifican a través del mestizaje y desaparecen de acuerdo a las necesidades y requisitos de las diferentes circunstancias culturales.

Este modelo positivista, biológico, proveyó la base para el clásico concepto de Kroll:<sup>94</sup> el “cruce de géneros” (*Kreuzung der Gattungen*), según el cual, el problema potencial del agotamiento de los géneros literarios es obviado por una renovación continua de éstos a través de un proceso de “fertilización cruzada” que crea nuevos “híbridos”.

Una perspectiva diferente del desarrollo evolutivo fue resaltada por los formalistas rusos, quienes en la década del 20 sostuvieron que los géneros literarios son renovados no por cruzamiento o intercambio endogámico dentro del sistema de géneros existente, sino por exogamia, mediante la inclusión de temas que previamente eran considerados no-literarios, las “ramas menores” de la “familia” textual: la “nueva sangre” del material marginal y “sub-literario” era infundida en los géneros literarios caídos en desuso y, de esta manera, los revivían para una nueva generación. Estas ideas han sido más recientemente tomadas por Cohen (1987), quien ha sostenido que los géneros literarios son básicamente colocaciones de diferentes características que varían en su importancia relativa en tanto cambian los propósitos literarios a través del tiempo. Ambos ven el desarrollo de un género literario como un proceso que consiste en un “re-ordenamiento” del sistema genérico existente.

Todas estas perspectivas tienen como característica común la noción de que las estructuras de los géneros se desarrollan y evolucionan creativamente en respuesta a una serie de “estímulos externos”. Este enriquecimiento se da en las obras individuales y trae como resultado una modificación de la matriz genérica, que, proyectada en el tiempo, puede traer dos consecuencias:

---

<sup>94</sup> Kroll (1924).

1. El establecimiento de una nueva “agenda” para el género; Harrison menciona como ejemplo el modelo de inclusión universal épica de *Eneida*, que es retomado después por *Metamorfosis* de Ovidio.
2. La llegada a un “clímax” en la historia literaria de ese género; por ejemplo, Harrison<sup>95</sup> afirma que la complejidad genérica desarrollada por Tibulo, Propertio y Ovidio no lleva a una continuación de la elegía en latín clásico.

Con esto queremos mostrar cómo partir de un darwinismo literario implica llegar a una visión teleológica de los géneros, establecer leyes que guían los comportamientos de diferentes culturas y, finalmente, predecir sus desarrollos históricos. En nuestra apropiación y reformulación del concepto de “enriquecimiento genérico” no inscribimos nuestro objeto de estudio en ese marco de darwinismo literario. Consideramos que las conclusiones que podamos extraer de nuestro análisis en *Argonáuticas* sólo responden a las particularidades de esa obra y no pueden ser extrapoladas y generalizadas al nivel de una especie de ley que sea extensible a todos los géneros y obras literarias.

Por el contrario, entendemos nuestro objeto de estudio “enriquecimiento genérico” como un acto de “traducción” cultural. En este sentido, leemos *Argonáuticas* como una reescritura (1) no sólo de los épicas homéricas y de ese ícono cultural que representa Homero para todos los helenos de todas las épocas (como se reconoce habitualmente), (2) sino también de las formas y tipos heredados de la tradición cultural helena (entre ellos, los géneros literarios) y, aún más, (3) de los modos (complejos, ambiguos y, en ocasiones, contradictorios) en que la poesía puede construir una relación con el pasado.

---

<sup>95</sup> Harrison (2007: 18).



A continuación, explicaremos las formas en que entendemos estos aspectos de la reescritura:

- I. El uso de la alusión<sup>96</sup> y el uso creativo del material homérico como técnica poética principal son característicos de los poetas helenísticos, pero no se originaron con ellos: las alusiones a los textos homéricos invaden toda la literatura posterior, especialmente la épica. Sin embargo, el interés en *Iliada* y *Odisea* parece haber sido particularmente intenso en el período helenístico y tanto la herencia como el contexto sociocultural de Apolonio favorecieron el uso extensivo e intensivo del modelo homérico en su épica. El elemento hereditario puede encontrarse tanto en la elección de la forma épica por parte del poeta, como en la historia de la alusión en los poetas helenistas posteriores: una buena apreciación de la mayoría de la producción literaria antigua dependía del reconocimiento por parte del lector de la reelaboración de textos anteriores.<sup>97</sup> Por otro lado, el contexto sociocultural de Alejandría, con varios poetas aparentemente en estrecho contacto mutuo, y la presencia de la Biblioteca en la que tanto Calímaco como Apolonio trabajaron, era un ambiente natural para la producción de obras en las que las referencias a otros textos hicieran una importante contribución a su complejidad y textura. Por supuesto, es posible leer y disfrutar *Argonáuticas* sin advertir ni disfrutar las alusiones homéricas. Sin embargo, esto implicaría no

---

<sup>96</sup> “El concepto de alusión, inserto en el marco más amplio de la intertextualidad, es hoy ampliamente considerado como un instrumento indispensable del análisis literario. Particularmente, en el estudio de textos en que una variedad de otros textos preexistentes responden a una estrategia clara y determinada de composición, el hecho de que el crítico asuma un método de investigación capaz de dar cuenta de la complejidad de las diversas dinámicas intertextuales adquiere una importancia crucial. Éste es el típico caso de los poetas helenísticos, y especialmente Calímaco, que son emblemáticos de la poesía culta en la tradición literaria occidental, y para los cuales la dimensión intertextual y los tipos de alusión son hoy, en un sentido, el foco principal de los estudios.” Citroni (2011: 56)

<sup>97</sup> Sobre la idea de que la imitación era un elemento esencial en toda composición literaria, cf. Russell (1979).

leerla como un lector antiguo lo habría hecho, puesto que el conocimiento de Homero era muy extendido y la técnica de la alusión era tan fundamental en la literatura clásica que el lector automáticamente habría sido sensible a ella. Es por todas estas razones que leemos *Argonáuticas* como una reescritura de las épicas homéricas.

- II. En cuanto al uso de los géneros heredados del pasado, preferimos tomar una perspectiva histórica antes que una perspectiva biológica como la del darwinismo literario. En la perspectiva histórica de los géneros literarios de la Antigüedad, tiene gran importancia el artículo de Rossi (1971). Como señalamos anteriormente, este estudio tiene el mérito de haber abierto nuevamente el debate sobre géneros en la literatura griega.<sup>98</sup> Después de, por un lado, el “adormecimiento” positivista en Alemania (que convirtió los géneros en una forma interpretativa estática y mecánica de clasificación<sup>99</sup>) y, por otro lado (y como reacción de lo anterior), de la fase crociana en Italia (que les negó todo valor, relegándolos al rol de *pseudoconceptos* filosóficos), la teoría literaria del siglo XX ha dejado en claro que no existe una esencia ahistórica de los géneros: el único enfoque apropiado para el estudio de la literatura es de tipo histórico. El interés predominante por cuestiones de forma que, a partir del redescubrimiento de los

---

<sup>98</sup> Por supuesto, en la época en que escribe Rossi la consideración de los géneros literarios como un importante campo de estudio contaba con las importantes atribuciones que él mismo cita, en p.71: la *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) de Curtius, una polémica anticrociana en la obra de Pasquali (*Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951: 22ss.) y los estudios de Boeckh (*Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig, 1886), aunque con las diferencias que él mismo señala en p. 72.

<sup>99</sup> Nos referimos al planteamiento que considera los géneros como entidades *naturales*, como se ha considerado a los tres géneros llamados clásicos (lírica, épica y drama). “En este planteamiento, el teórico de la literatura resulta un naturalista literario, una persona que ha penetrado en muchas obras de literatura, y que por tanto ha captado sus rasgos esenciales, y puede articular sus clases, como hizo Aristóteles con la tragedia. Estas clases también proporcionan normas para el juicio cualitativo de una obra de arte, puesto que el éxito de una obra puede medirse por su aproximación a la esencia en cuestión.” Rolling (1988: 134)

formalistas rusos, llega a la crítica literaria inspirada, en mayor o menor medida, por el estructuralismo, pone a los géneros literarios en un rol protagónico, en tanto son considerados, no categorías esenciales (como en el esquema hegeliano<sup>100</sup>) ni pseudoconceptos que no son útiles para el estudio de las obras (como en la obra de Croce<sup>101</sup>), sino como “sistemas de signos” que comparten un autor y su público.<sup>102</sup> En este sentido, estudiar en el texto de Apolonio la presencia de diferentes marcadores genéricos y la creación de sentidos y efectos literarios a partir de la interrelación en el texto de diferentes matrices genéricas es, desde nuestra perspectiva, un punto esencial para entender cómo el poeta se apropia “creativamente” de los géneros literarios de la tradición.

- III. En relación con el apartado anterior, debemos tener en cuenta que la época helenística ofrecía un panorama muy diferente al de la época arcaica: ya no existían las mismas condiciones culturales, políticas y comunitarias en las que se había originado la poesía arcaica.<sup>103</sup> En el siglo III, en Alejandría (uno de los centros políticos y culturales del mundo helénico en esta época), el libro escrito alcanza una difusión sin precedentes y la lectura se vuelve el medio principal de disfrute de

---

<sup>100</sup> Cf. Rossi (1971: 72), Conte (1994: 173n1) y Riu (2003: 31-32). Para un tratamiento completo del problema, cf. Rolling (1981).

<sup>101</sup> Cf. Rossi (1971: 72) y Riu (2003: 31n20).

<sup>102</sup> Rossi (1971) establece el funcionamiento de los géneros como un diálogo entre un autor (entendido como “personalidad creadora”, pero también como integrante de una “escuela poética”) y las exigencias del público (influidas por la tradición, como así también por los nuevos poetas). En este sentido, se presenta un problema histórico: ¿cómo reconstruimos esos modos de interacción entre autor y público? Rossi plantea que, al no tener testimonios concretos externos (en el caso de la literatura arcaica), se debe partir de un “examen interno” de las obras individuales, para reconstruir las leyes a las cuales los autores obedecían. La presencia y la “medida” de determinados elementos –tema (contenido), estructura (disposición de las partes y extensión), lengua (dialecto y nivel estilístico) y, finalmente, el tipo de verso, a la que deberíamos agregar la música y la danza, cuando corresponda– en una obra individual es lo que nos permite caracterizar a un texto como perteneciente a determinado género.

<sup>103</sup> Los estudios de Rossi (1971), Fantuzzi (1993) y Fantuzzi & Hunter (2007), son tomados como referencia ineludible en la bibliografía.

la poesía. Los escenarios sociales para la *performance* de poesía fueron limitados al ámbito de la corte, para un público restringido, atraído por las más refinadas formas de poesía, y también otras *performances* más públicas, usualmente para un auditorio más amplio, que continuaba apreciando la épica monumental y las formas tradicionales del drama. En estas condiciones sociales, la gran variedad de las ocasiones de *performance* que definían genéricamente a las obras poéticas en el período arcaico ya no tenía ninguna función real. Por primera vez, la comunicación literaria era principalmente a través de la lectura, lo que trajo como consecuencia una clara conciencia por parte de los autores (es decir, un carácter marcadamente auto-reflexivo) y una gran sofisticación en la técnica poética.<sup>104</sup> A esto debemos sumarle la intensa actividad por parte de los filólogos en el siglo III a.C. Sus actividades de clasificación y crítica de los textos del pasado, más el carácter auto-reflexivo que facilitaba el empleo de la escritura y la lectura, dieron como resultado un sistema basado, ya no en el contexto de *performance* y las exigencias de cada auditorio (es decir, en un contexto empírico), sino en una conciencia y reflejo genéricos, resultado de la observación e interpretación de características de los textos. Por todas estas razones, sostenemos que estudiar la labor tanto filológica como poética llevada a cabo por estos poetas no es otra cosa que estudiar los modos en lo que la literatura puede construir su identidad cultural, dentro del complejo marco histórico del Mediterráneo Oriental en el siglo III a.C., a través de “un ambiguo movimiento legitimatorio y crítico con respecto al pasado”, que involucra tanto la inscripción en un pasado común heleno como así también la diferenciación con esa cultura del pasado, percibida

---

<sup>104</sup> Lo que Bonanno (1991: 27) expresa con la siguiente formulación: “el hacer poesía no consiste ya en contar sino en decir que se cuenta”.

como una época grandiosa para la poesía, pero que sólo podrá “seguir viva” si es actualizada a este nuevo contexto cultural.

Como conclusión de esta sección, nos interesa dejar en claro que nuestro trabajo parte del análisis del texto literario para ir hacia las matrices genéricas y las representaciones de la cultura y, finalmente, volver al texto de Apolonio. La construcción de este objeto de estudio, “enriquecimiento genérico”, nos permite conocer mejor algunos aspectos de *Argonáuticas*. Las observaciones y análisis sobre la integración de los elementos de otros géneros en este poema épico nos llevan a leer que la heterogeneidad genérica del material reutilizado por Apolonio es balanceada a través de la motivación y connotación de ese mismo material. Dicho de otro modo: nos lleva a leer cómo mediante un enriquecimiento genérico Apolonio “traduce” elementos himnicos y trágicos a una forma épica. Este modo de leer representa nuestro principal aporte a la extensa y variada bibliografía sobre la técnica poética de Apolonio.

## 6. Repertorios genéricos: componentes

Según Harrison,<sup>105</sup> identificar el género de una obra poética para un lector antiguo dependía en la práctica de la identificación de un “repertorio de características” por parte de los lectores. Siguiendo esta lógica, el enriquecimiento genérico involucra la coexistencia perceptible de más de un repertorio en un sólo texto: el género “anfitrión” es el elemento dominante, y el género “invitado” es deliberadamente incluido para los propósitos de expansión y variación percibida del género “anfitrión”.

En este sentido, propone un “repertorio de aspectos” que le permiten a un lector modelo detectar signos de género en un texto particular y, especialmente, detectar en dónde un texto está operando con más de un código de género. Harrison<sup>106</sup> divide el repertorio de género en tres aspectos básicos: repertorio formal, repertorio temático y signos metagenéricos. A continuación, ofreceremos un resumen para señalar de manera concreta los elementos en los que nos centraremos en los tres bloques de análisis de esta tesis.

El repertorio formal está integrado por todos aquellos aspectos formales o técnicos que para los lectores son reconocibles como asociados con un género literario particular. Los aspectos técnicos que constituyen el repertorio formal de un texto poético antiguo incluyen los siguientes:

- Título: la elección de un título, su resonancia en la historia literaria y su consecuente reconocimiento por los lectores son claramente elementos importantes en la construcción (del autor y del lector) de género.

---

<sup>105</sup> Harrison (2007: 21).

<sup>106</sup> Harrison (2007: 21-22)

- Metro: La cuestión inicial aquí es, naturalmente, si el género usa característicamente prosa o verso. En el período alejandrino, la forma y elección métricas eran claramente una parte clave del reconocimiento de género por parte del lector. La elección por parte de un poeta de un tipo de metro estaba basada en un conocimiento de la historia literaria y, consecuentemente, en las expectativas del lector. Además, no debemos olvidar que el tipo de metro es uno de los aspectos que los filólogos alejandrinos utilizaron para clasificar la obra de los poetas de época arcaica.
- Registro lingüístico: En mayor o menor medida, tipos particulares de poesía pueden identificarse con rangos particulares de registro lingüístico. La épica estaba inevitablemente ligada al lenguaje formular con su uso de palabras dignas y arcaicas, especialmente de tipos distintivos como el uso de epítetos. El drama, por su parte, utilizó el coloquialismo y la exageración cómica o la elevación e intensidad trágica, mientras que el registro de la lírica podía variar de lo elevado a lo relativamente coloquial.
- Extensión y estructura: El número de libros y la extensión de los poemas eran signos genéricos importantes en la antigüedad. La continuidad o la falta de ella también era un aspecto determinante: desde que Calímaco se manifestó en contra de “un solo poema continuo” (fr. 1.3 Pfeiffer) y demostró en Aetia 3 y 4 cómo exponer una colección de un número de poemas breves en un solo libro, la referencia a “un solo poema continuo” era la marca de la épica. El libro de poesía, el libellus compuesto de varios poemas breves, permaneció como la marca de los géneros no-épicas.

- Destinatario: Otra marca distintiva podía ser si un género hacía uso característicamente o no de un destinatario o destinatarios específicos. Como en otros casos, con frecuencia hay áreas grises: la invocación de *Iliada* y *Odisea* a las Musas es un detalle formal y estos poemas funcionan en gran parte como si no hubiese un destinatario, mientras que el destinatario de un poema didáctico, aunque a veces variaba entre un solo individuo con nombre y un lector más general en segunda persona, es una presencia mucho más constante e influyente, una de las diferencias clave entre la épica heroica y didáctica.<sup>107</sup>
- Voz narrativa: Los géneros comúnmente se distinguen unos de otros por el uso predominante de la primera o la tercera persona (e.g. lírica o épica); si el narrador está en primer plano (e.g. elegía amorosa) o no se manifiesta (e.g. épica); o si el género se dedica en su totalidad a representar discursos de personajes (e.g. tragedia o comedia), casi en su totalidad (e.g. diálogo), o lo hace sólo a veces (e.g. épica o lírica). En la teoría narrativa esta distinción nos retrotrae a discusiones de Platón y Aristóteles y su transmisión en la Edad Media a través de gramáticos latinos como Diomedes.<sup>108</sup>

Por otra parte, el repertorio temático está compuesto por los aspectos temáticos que para un lector son reconocibles como asociados con un género literario particular. Entre ellos, podemos encontrar cuatro aspectos:

- Tema general: Las épicas heroicas característicamente tratan sobre las batallas de los héroes, pero las batallas de ranas y

---

<sup>107</sup> Sobre el narratario de la épica didáctica, cf. Schiesaro *et al.* (1993) y Volk (2002).

<sup>108</sup> Genette (1980): 162-9; Jauss (1982): 96-7; Platón, *República* 2,392c-395a; Aristóteles, *Poética* 3,1448a; Diomedes, *Ars* 3 (GLK I.482-92).



ratones en la *Batrachomyomachia* cambian el género al de la épica paródica. Algunos (sub)géneros pueden llegar a ser muy amplios, como la épica didáctica, que puede cubrir temas desde la física atómica (Lucrecio) hasta la gastronomía (*Hedyphagetica* de Enio).

- Convenciones temáticas y de argumento: La descripción de un amante “bloqueado” o la afirmación de que el amante es un esclavo apunta a la elegía amorosa, una conclusión en casamiento a la comedia, un himno a la lírica, un epitafio al epigrama.
- Tono: Entendido como “nivel de seriedad”, es otro criterio crucial. El tragicómico *Anfitrión* de Plauto difiere de la tragedia contemporánea en este aspecto (como así también en un número de aspectos formales), como también la *Batrachomyomachia* (que utiliza la narración bélica homérica para describir ranas luchando con ratas) difiere de *Ilíada*, o el *Cento Nuptialis* de Ausonio (que utiliza la narración bélica virgiliana para describir las “batallas” sexuales de una noche de bodas) difiere de *Eneida*.
- Narratividad: El grado en el que un texto incorpora los aspectos primarios de la narración, especialmente el elemento de la trama, es con frecuencia un criterio útil para identificar un género. El drama y la épica heroica normalmente tienen una estructura narrativa fuerte, con el argumento y la acción dirigida teleológicamente hacia una conclusión clara. La épica didáctica, por otro lado, usualmente no tiene un argumento abierto o de estructura evidente, aunque un caso interesante puede ser la recurrencia de “motivos argumentales” particulares, que luego caerían bajo convenciones temáticas y

de argumento. Los géneros no-continuos como la lírica, la elegía amorosa, la poesía pastoril y la sátira tienen una narratividad limitada similar.

Por último, los textos poéticos a menudo utilizan signos metagenéricos como sugerencias explícitas de su propio carácter genérico, usualmente en lugares destacados de las obras (por ejemplo, en el inicio). El tipo más extendido de marcador genérico es lo que Harrison llama “la escena o pasaje de debate metagenérico”. Harrison ofrece los tipos más comunes de señales metagenéricas que podemos encontrar en la poesía de Horacio y Virgilio:

- Modelos genéricos (autores): Una forma de señalar el género literario de un texto antiguo es por medio de una referencia válida al fundador o a un *auctor* de un género, es decir aludiendo a un “modelo como código” en los términos de Conte,<sup>109</sup> una institución literaria con la que el texto nuevo desea establecer una relación creativa.<sup>110</sup>
- Indicaciones iniciales (aperturas programáticas): Las aperturas programáticas de los poemas son lugares naturales para señales genéricas. *Eneida*, por ejemplo, comienza con alusiones a sus modelos épicos homéricos: en *arma virumque* (*Eneida* 1,1), *arma* referido a las batallas, tema central de *Ilíada*, *virum* referido al héroe, tema central de *Odisea*.
- Metonimias simbólicas: Ésta en gran parte es la técnica virgiliana por la cual un género particular puede ser caracterizado en una sola palabra, que se destaca metonímicamente por sus temas o escenario característicos. Un buen ejemplo de esto es el supuesto auto-epitafio de Virgilio, según la *Vita Donati* (136-7), donde las tres palabras

---

<sup>109</sup> Conte (1986: 31).

<sup>110</sup> Un claro ejemplo es Égloga 6.1-2, el proemio programático “en el medio” de la obra.

*“pascua rura duces”* resumen claramente en secuencia ascendente los tres géneros virgilianos de poesía pastoril, épica didáctica de agricultura y épica heroica.

## 7. Aproximación a las teorías de la alusión

A continuación, ofreceremos un resumen sobre las teorías de la alusión. En este punto, cabe hacer una aclaración muy importante: si bien las alusiones no son nuestro objeto de estudio, el lector podrá advertir que en muchos casos, el estudio de Harrison (2007) se asemeja a los estudios de la alusión, aunque sólo se centra en aquellas alusiones que involucran aspectos genéricos. Como creemos que esta semejanza es bastante obvia, pero no ha sido explicitada por Harrison (aunque algunas reseñas advierten el problema<sup>111</sup>), es nuestra intención ver (1) cómo nuestro análisis de la interacción genérica en *Argonáuticas* se beneficia de estas teorías de la alusión, (2) cómo esa semejanza nos permitirá ampliar y profundizar (sobre todo en los Bloques 2 y 3 de nuestro análisis) el concepto de “enriquecimiento genérico” y (3) cómo la explicitación de esta semejanza nos ayuda a comprender el cambio de la etiqueta “enriquecimiento genérico” en el libro de Harrison (2007) por el de “interfaces genéricas”, en el de Papanghelis, Harrison & Frangoulidis (eds.) (2013), en el que el “enriquecimiento” es sólo una forma de esas interfaces.<sup>112</sup> Cabe aclarar que no es el objetivo de nuestro trabajo redefinir toda la nomenclatura y los conceptos que analizan las formas de diálogo entre dos textos, sino simplemente ver cómo el cruce entre “enriquecimiento genérico” y “alusión” –con la consecuente ampliación y profundización del concepto de Harrison (2007)– es útil para leer las formas de interacción genérica en *Argonáuticas*.

---

<sup>111</sup> Porter (2008: 599) y Reed (2010: 117) señalan que en varias ocasiones Harrison no distingue enriquecimiento genérico de parodia, intertextualidad, eco o alusión, estos autores no proponen una solución.

<sup>112</sup> Harrison (2013: 1).

La naturaleza de las alusiones puede multiplicar las posibilidades y dificultades de interpretación, porque el hipotexto y el hipertexto tienen contextos que deberían ser considerados. En un intento por entender mejor la alusión, estudiosos que trabajaron con textos griegos o latinos, la han sistematizado construyendo tipologías de alusión. En este resumen consideraremos las tres tipologías que consideramos centrales para dar un panorama de las teorías de la alusión y establecer un método de trabajo. En primer lugar, la tipología de Pasquali, que sienta las bases de la mayoría de los estudios modernos sobre la alusión en la literatura grecolatina. En segundo lugar, la de Conte, basada en la de Pasquali, y una de las más influyentes en los estudios posteriores (por su capacidad de adaptación a un amplio rango de obras de lengua griega y latina). Y, en tercer lugar, las modificaciones de la teoría de Conte realizadas por Hinds, Eco y el mismo Conte.

El trabajo de Pasquali (1942) sobre la alusión en la poesía de Virgilio, Horacio y Calímaco parece ser la base a partir de la cual los estudios modernos comienzan a tratar este tema. Su famoso artículo "*Arte Allusiva*", sentó las bases de lo que la mayoría de los estudios modernos consideran como características de la alusión: que ésta es una parte central de toda poesía y que el lector que se pierde una alusión se pierde parte del significado de un poema. Sin embargo, su enfoque historicista, es decir, la noción de que no se puede entender una alusión si no se recupera y se reconstruye el contexto cultural de ese poeta, trae problemas para un lector moderno. La interpretación de una alusión puede ser alterada drásticamente por varias lecturas en un punto determinado de la historia, y una persona que escribe a principios del siglo XX, a la luz de su propia época, puede haber tenido una visión de la historia antigua diferente a la de una persona que escribe a comienzos del siglo XXI. Otro problema es la tendencia de Pasquali a ver toda alusión como emulativa. En su análisis un texto toma una

posición de *aemulatio* de otro, lo cual es verdadero en su análisis de la poesía helenística, una poesía que, según él, tiene como principal característica la reelaboración del material tradicional. Según Conte, Pasquali no distingue entre *aemulatio* y alusión. La *aemulatio* es un tipo de alusión, por lo tanto, no toda alusión es emulativa. El enfoque de Pasquali reduce el “significado” de toda alusión a la intención del poeta en un punto particular en el tiempo.

El tratamiento de la alusión en la literatura latina que realiza Conte es probablemente el más sistemático, abarcador y simple. Además, esta tipología intenta, al menos desde su explicitación teórica, separar la alusión de la intención del poeta. Además, esta tipología presenta una gran capacidad de adaptación a un amplio rango de obras de lengua griega y latina. Nos interesa destacar de esta tipología sus diferencias con el enfoque de Pasquali. Éste había estudiado instancias de arte alusiva emulativas, es decir, casos en los que una alusión despliega el intento del poeta de competir con un texto antiguo y sobrepasarlo. Según Conte, el enfoque de Pasquali es limitado por su reducción de la alusión a un momento de la producción poética, o para decirlo de otra manera, a un momento en el tiempo: cuando el poeta busca igualar o sobrepasar la obra de otro poeta por medio de la *aemulatio*. Por el contrario, en sus ensayos Conte sostiene que él intenta explorar la función retórica de la alusión como un aspecto del “carácter sistemático de la composición literaria”.<sup>113</sup> Se concentra más en los textos que en el autor, y más en la relación entre los textos que en la imitación, para tratar de evitar ver toda alusión como *aemulatio*. El mejor ejemplo de su trabajo es el siguiente. El primer verso de Catulo CI “*multas per gentes et multa per aequora vectus*” compara el viaje del poeta hacia la tumba de su hermano con el del Odiseo homérico (Od. 1.1-4). En *Eneida* Virgilio alude a estos dos textos: el proemio de *Odisea* y el primer verso de Catulo. En el momento del pase de la “*Odisea*” a la “*Ilíada*” de Eneas, Anquises recibe a su hijo, quien

---

<sup>113</sup> Conte (1986:26).

ha llegado al fin de sus viajes: A. 6.692-3: "*Quas ego te terras et quanta per aequora vectum / accipio*". Homero estableció el patrón del héroe "que ha viajado y sufrido mucho" y Catulo se presenta a sí mismo como un segundo Odiseo, que también ha sobrevivido a una tragedia y también ha realizado un viaje "hacia el mundo de los muertos" (*Odisea* 11). Por lo tanto, el Anquises de Virgilio presenta a su hijo como un segundo Odiseo y como un segundo Catulo –es decir, como un héroe que ha sobrevivido y como alguien que ha viajado para honrar a un pariente muerto.

Si hubiéramos visto estos pasajes desde la perspectiva de Pasquali, podríamos haber supuesto que tanto Catulo como Virgilio intentan confrontar y competir con el texto homérico. Pero parece mejor la idea de que los dos poetas aluden al comienzo de *Odisea* para hacer que la imagen de Odiseo emerja en la mente del lector, y para enriquecer los versos de su propia poesía, infundiéndole en ella aspectos de otro poema. Por lo tanto, si analizamos los textos desde esta segunda perspectiva, la de Conte, las posibilidades de interpretación se multiplican y los textos poéticos se vuelven más ricos.

Conte divide la alusión en dos subtipos: integradora y reflexiva. Como veremos en el Bloque 2 de nuestro análisis, estos subtipos son importantes para una ampliación del concepto de "enriquecimiento genérico". La alusión integradora es ejemplificada por las alusiones de Catulo y Virgilio a Homero en el ejemplo que hemos visto. Es definida como "dos voces que se ensamblan en la nueva voz del poeta. Éstas tienden a armonizar y a crear una nueva "palabra" simple, enriquecida por una resonancia interna".<sup>114</sup> Este tipo de alusión evoca una escena, personaje o situación (o todas estas cosas a la vez) y esa evocación es incorporada al texto que como resultado hace que el texto (al cual se incorpora la evocación) se vuelve más rico (dos textos, dos voces se unen/acoplan para producir una voz nueva, más rica). Por otro lado,

---

<sup>114</sup> Conte (1986: 66).

la alusión reflexiva consiste en una confrontación textual intencional. Es definida como “un diálogo cara-a-cara entre dos voces dentro de la misma palabra”<sup>115</sup>; encontramos en el texto “diferencias” que nos previenen de hacer la fusión propia del otro tipo de alusión. El resultado de esta alusión es que la atención del lector es llevada al proceso de creación literaria dentro del texto. Esto implica una especie desenmascaramiento de la creación artística y del artífice. Según Conte, la alusión reflexiva es más evidente a menudo en los poetas alejandrinos y en Ovidio. Uno de los ejemplos que da Conte es el de *Fasti* 3.469-475, en los que Ariadna, abandonada por el dios que se casó con ella después de que Teseo la abandonara, cuenta cómo su salvador divino la ha abandonado. En estos versos hay claramente una alusión a Catulo LXIV 130-135 y 143-144. Los versos de Ovidio crean una Ariadna que parece haber vivido la experiencia del poema de Catulo y ahora recuerda sus emociones de ese contexto. Los versos de Ovidio claramente se refieren a los de Catulo, pero Ovidio da al lector claros indicios textuales que lo separan de los versos de su predecesor. *Memini* (yo recuerdo, 473) diferencia el pasado del presente, *dicebam* (solía decir, 473), *iterum* (otra vez, 471 y 472) y *nunc quoque* (ahora también, 475) enfatizan la diferencia. Los dos textos poéticos se parecen entre sí, pero no se unen para producir un texto “nuevo”. Además este ejemplo claramente muestra que este tipo de alusión a menudo desenmascara el artificio y la ficción que subyace a toda creación artística, ya que lo que hace Ovidio en este pasaje es jugar con la noción de realidad, con el efecto de que el lector se pregunte ¿qué es real: la Ariadna que vive en el mundo que me presenta el poema, o la realidad literaria en la que los poetas manipulan un personaje?

La teoría de Conte también ha recibido críticas. Aunque Conte quiere alejarse de la idea de “intención del autor”, en sus análisis de pasajes

---

<sup>115</sup> Conte (1986: 66).



particulares a veces cae en ella.<sup>116</sup> Esto es fácil de entender ya que cada lector, en ocasiones, tratará de darle sentido a un texto considerando la intención del autor (i.e. lo que el autor haya podido haber intentado decir o hacer).

Hinds<sup>117</sup> ha enfrentado este problema en relación con la intención del autor. Eligió situarse a medio camino: rechazó tanto la perspectiva de una reconstrucción de la intención del autor como la perspectiva de la recepción que desvanece por completo al autor. Hinds sigue sosteniendo que la intención del autor no puede ser invocada para validar una alusión, pero admite que aunque la intención del autor nunca pueda ser recuperada, y ciertamente difícil de medir, eso no quiere decir que la intención del autor y el deseo del lector de evocarla no existan. A partir de modificaciones de la teoría de Conte, realizadas por Eco y por Conte mismo<sup>118</sup>, podemos aceptar que todo lector hace derivar significados de un texto poético (lo que Eco llama *la intención textual*) tratando de reconstruir la intención del poeta. Por supuesto, esta reconstrucción puede ser errónea o mal interpretada. Todo autor crea su “lector modelo” y todo lector “crea su propio autor”.<sup>119</sup> De esta manera, se unen la teoría de la intención del autor y de la recepción. Ahora bien, en la realidad del análisis de un texto escrito es posible que sus conceptos de “intenciones textuales” y “lectores modelos” no sean suficientes o adecuados para explicar todos los tipos de alusión.

---

<sup>116</sup> Por ejemplo: Conte (1986: 36-37), citado en Van Trees (2004: 19-20).

<sup>117</sup> Hinds (1998).

<sup>118</sup> Nos referimos a Eco (1990) y Conte (1994).

<sup>119</sup> Van Tress (2004: 20).

## 8. Contenido del análisis

El análisis de esta tesis constará de tres bloques de capítulos. Los bloques 1 y 2 estarán dedicados al estudio de la presencia en *Argonáuticas* de repertorios genéricos diferentes al de la épica. El primer bloque se centrará en los aspectos del género himnico presentes en el narrador, el narratario y la narración principal. Nos centraremos específicamente en lo que denominamos “el marco himnico” del poema, compuesto por el exordio y el epílogo. Este bloque estará integrado por tres capítulos. En el primero de ellos propondremos el concepto de “Ficción de performance original” para denominar la técnica literaria que Apolonio inaugura en los primeros versos de la obra y que la recorre en su totalidad. En el segundo capítulo, nos centraremos en las “innovaciones tradicionales”, que consisten en una serie de alusiones en el exordio que tienen el objetivo de crear un sentido de innovación mediante el enriquecimiento genérico y que, a su vez, hacen referencia a otros modelos de la tradición, que realizaron procedimientos de enriquecimiento genérico similares; de esta manera, las “innovaciones tradicionales” pueden ser leídas como “innovaciones enseñadas y avaladas por la tradición”. En el último capítulo, el objeto de nuestro análisis será el epílogo del poema, en el que se produce un efecto literario denominado “movimiento himnico”; éste efecto es una resignificación de un elemento típico del himno como género (la *charis*) y puede ser leído en un nivel metapoético como una representación poética de la relación entre poeta y receptor.

El segundo bloque, por su parte, estará dedicado a los aspectos trágicos del poema, específicamente en la configuración de los personajes. Como es un tipo de análisis muy rico y complejo, nos centraremos en todo el bloque en una sola figura: la del profeta Fineo. En el capítulo 1 de este bloque

analizaremos el modo en que modelos trágicos y épicos se combinan y se oponen como láminas que forman esta particular figura apoloniana. En el segundo capítulo, analizaremos la impactante descripción del aspecto físico de Fineo y su relación con los ancianos de la tragedia, para ver cómo el repertorio trágico enriquece esta figura y tiene como efecto la profundización de sentidos y de una textura literaria diferente.

En el último bloque, analizaremos lo que denominamos “desvíos épicos” en los discursos de los personajes de *Argonáuticas*. Por “desvíos épicos” entendemos todas aquellas elecciones poéticas que se oponen a lo esperado en un repertorio genérico épico. Por ejemplo, en el primer capítulo, analizaremos el modo en que Apolonio dispone en una serie de escenas en la que ocurren disputas entre los Argonautas un conciente rechazo a repetir las tramas homéricas de *Iliada* (los héroes en disputa) y *Odisea* (el héroe retenido). En el segundo, veremos cómo la preferencia de Apolonio por el discurso indirecto nos revela la búsqueda de nuevos sentidos épicos, impensables para la épica homérica. En el tercero, ofreceremos una lectura metapoética del episodio del viaje de los hijos de Frixo; en él propondremos que la confrontación entre este viaje y el de los Argonautas puede ser leída como una representación poética de la *aemulatio*. Finalmente, ofreceremos una conclusión más extensa en este bloque, en la que redefiniremos el concepto de *aemulatio* como una técnica literaria que crea sentidos a partir de una “competencia en colaboración” con los textos de la tradición.

## Bloque I

### ASPECTOS HÍMNICOS EN EL NARRADOR, EL NARRATARIO Y LA NARRACIÓN PRINCIPAL

En este primer bloque de capítulos analizaremos el marco hímico de *Argonáuticas*, conformado por el exordio (1.1-22) y el epílogo (4.1773-81). Detectaremos la presencia, los significados y las funciones de elementos hímicos en el texto, además de su relación con otros textos modelos importantes. Nos centraremos específicamente en cómo Apolonio construye la situación comunicativa entre narrador y narratario, a través de diferentes cruces entre una matriz épica y una matriz hímica, como así también en los significados metapoéticos de estos pasajes. A continuación, ofreceremos un resumen de los rasgos principales del narrador y los narratarios de *Argonáuticas* que nos servirá como marco general de nuestro análisis.

Las características del narrador apoloniano han sido objeto de análisis de un número importante de estudios sobre *Argonáuticas*.<sup>120</sup> En general, se reconoce que éste presenta las características típicas del narrador homérico: además de relatar una historia sobre un pasado remoto en una narración extensa en versos hexamétricos, es externo, omnisciente, omnipresente,

---

<sup>120</sup> El libro de Fusillo (1985) contiene el primer análisis de *Argonáuticas* a partir de categorías narratológicas (voz, modo y tiempo) y, por esta razón, constituye el punto de partida de nuestro panorama bibliográfico sobre la categoría “narrador” en el poema. Cabe agregar que, pese a ser uno de los primeros análisis narratológicos en el campo de los estudios clásicos, no tuvo influencia hasta muchos años después en los estudios en lengua inglesa sobre este poema. Distinto es el caso del libro de Hunter (1993), que significó un aporte fundamental para la mayoría de los estudios posteriores sobre este poema, entre ellos, los libros de Albis (1996) y Clare (2002) sobre narración e imaginario poético en *Argonáuticas*. A estos debemos agregar seis capítulos pertenecientes a distintas colecciones: los tres de capítulos de *Studies in Ancient Greek Narrative*: Cuypers (2004) sobre los narradores, narratarios y narraciones; Klooster (2007) sobre el tiempo y (2012) sobre el espacio; y los de Morrison (2007: 271-311), Hunter (2008<sup>2</sup>), Asper (2008) y Klooster (2011: 75-113) sobre aspectos metapoéticos de la narración.

anónimo y utiliza técnicas narrativas de interacción con los narratarios que un lector podría reconocer como homéricas.<sup>121</sup> Sin embargo, posee otras dos características muy notables que lo alejan de este modelo homérico: una muy marcada conciencia literaria y el uso frecuente de elementos y técnicas de otros géneros literarios.<sup>122</sup>

En relación con la primera característica, mientras el narrador homérico opera generalmente en el fondo,<sup>123</sup> el apoloniano dirige su narración de manera abierta y conciente; esta conciencia literaria ha sido definida como:

la demanda constante de los narradores-poetas de ser reconocidos como la fuerza controladora detrás de las palabras del texto

(Hunter 1993: 101)

En relación con la segunda característica, el narrador apoloniano ha sido caracterizado como:

“(…) una *persona* narrativa proteica, una amalgama del aedo homérico de épica, los cantores himnicos y pindáricos de alabanza, el historiador herodoteo y el erudito calimaqueo –estas últimas, dos personalidades

---

<sup>121</sup> Es externo, ya que relata la historia de héroes que vivieron en un tiempo remoto (1.1); omnisciente, puesto que conoce la interioridad de los personajes (sus sentimientos y pensamientos, e.g.: 3.367-368 y 4.9), así como hechos en los que no ha tenido participación alguna y que son, incluso, anteriores a la expedición argonáutica (e.g.: 1.609-610); omnipresente, porque puede narrar dos hechos simultáneos como la profecía de Fineo y las persecución de los hijos de Bóreas a las Harpías en el libro 2; y anónimo, ya que nunca nos dice su nombre ni casi ningún rasgo que lo identifique; sólo sabemos que es un varón (Ἀρχόμενος [...] μνήσομαι, 1.1-2) heleno (2.1018-1021). Sobre las técnicas narrativas de interacción con los narratarios en Homero y Apolonio, ver De Jong (2004: 22-24) y Cuypers (2004: 53-57) respectivamente.

<sup>122</sup> El estudio de Hunter (1993: 101-151) analiza detalladamente la conciencia literaria en *Argonáuticas*. En el caso de la utilización de técnicas de otros géneros literarios, los estudios de Albis (1996) y Cuypers (2004) constituyen excelentes puntos de partida, aunque no es su objetivo ofrecer un análisis exhaustivo de esas técnicas.

<sup>123</sup> Debemos señalar que esta objetividad del narrador homérico es una simplificación, porque la subjetividad se expresa de otras formas, como por ejemplo en las “decisiones narrativas” (¿dónde comenzar una historia?, ¿dónde terminar?, ¿cómo narrarla: detallada o resumidamente?) y en las *gnomai* generalizadoras. La diferencia está en la mayor frecuencia, conciencia y énfasis de la subjetividad en el narrador apoloniano. Sobre el carácter problemático de esta simplificación, cf. Hunter (1993: 101-105).

ya complejas en sí mismas, que, como el narrador de *Argonáuticas*, se debaten entre los roles de narrador épico e historiográfico.”

(Cuypers 2004: 43)<sup>124</sup>

Por otra parte, aunque el narrador no identifica explícitamente a su auditorio (como es de esperar en una épica heroica), se puede asumir por algunos de sus comentarios<sup>125</sup> que sus narratarios adhieren a las costumbres griegas y respetan a los dioses griegos, por los que se los podría definir como habitantes del mundo helenizado, con una “tendencia” a admirar las hazañas de los héroes helenos famosos del pasado. Éste es un rasgo típico del género.<sup>126</sup>

La figura del narratario es importante porque nos permite observar cómo el poeta concibe la recepción de su obra.<sup>127</sup> Pero el narratario apoloniano, como el homérico, es un narratario “encubierto”, según la terminología usada por de Jong (2004) en sus análisis narratológicos. Mientras que sus opuestos, los narratarios “abiertos”, pueden encontrarse bajo las etiquetas de “tú”, “oyente” o “lector”, o representados en el texto como testigos o interlocutores anónimos, la presencia de los narradores “cubiertos” puede detectarse en explicaciones que el narrador inserta anticipándose a sus reacciones, por ejemplo en alusiones que implican una apelación a un conocimiento previo por parte del narratario, o en negaciones que implican una contradicción con sus expectativas, como así también en expresiones que reconocen la curiosidad o el interés del mismo en lo que se narra. Debido a este carácter oculto del narratario, sus rasgos principales deben ser observados en este tipo de interacciones con el narrador. A

---

<sup>124</sup> Para un análisis detallado del narrador herodoteo y calimaqueo, cf. Harder (2004) y de Jong (2004), respectivamente.

<sup>125</sup> E.g. 2.1018-22. Para un análisis de este pasaje en relación con la técnica narrativa del poema, cf. Cuypers (2004: 51-53).

<sup>126</sup> Cf. Oesterreicher (1997: 213) y Martin (2005: 15-16).

<sup>127</sup> Cf. Nünlist (2004a: 30).

continuación, ofrecemos un resumen de algunas de las características más sobresalientes de esas interacciones:

- Algunos usos de la primera persona del plural<sup>128</sup> pueden crear un efecto de “focalización compartida” entre el narrador y el narratario.
- Con frecuencia el narrador invita a sus narratarios a cruzar la distancia desde el aquí y ahora de la situación narrativa al pasado remoto de los hechos narrados, y a que se imaginen a sí mismos como testigos de las acciones realizadas por los héroes.<sup>129</sup>
- En otros pasajes, el narrador se anticipa a las reacciones de los narratarios, por lo que frecuentemente recurre a la aclaración y a la apelación a sus conocimientos previos.<sup>130</sup>
- En muchos pasajes, especialmente aquellos de carácter etiológico, el narrador marca la distancia entre el tiempo de sus narratarios y el tiempo de los hechos narrados, incluso cuando establece una continuidad entre ambos.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> E.g.: 2.1021, 542, 4.1166.

<sup>129</sup> E.g.: 1.725-26, 765-67, 2.171-76, 3.1265-67, 4.238-40, 428-29, 927-8 y 997. Para un excelente análisis de este rasgo, cf. Byre (1991). Éste es un rasgo que *Argonáuticas* comparte con las épicas homéricas, cf. de Jong (2004: 22-24).

<sup>130</sup> E.g.: 1.71-74, 122-23, 142, 224-26 y 2.841-55.

<sup>131</sup> E.g.: 1.1062, 4.252. Para un análisis completo de las etiologías en *Argonáuticas*, cf. Valverde Sánchez (1989).

## Capítulo 1

### El exordio y la ficción de *performance* original

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν  
μνήσομαι οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας  
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο  
χρύσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἀργῶ.

Comenzando por ti, Febo, recordaré las hazañas  
famosas de los antiguos héroes, que por la boca del  
Ponto y a través de las rocas Cianeas, por mandato del  
rey Pelias, guiaron la sólida Argo en busca del vellocino  
de oro.

(A.R. 1.1-4)

Las tres macro-técnicas narrativas que mencionamos anteriormente están presentes en el exordio del poema. Como reconocen los estudios de manera unánime,<sup>132</sup> el narrador comienza con una invocación himnica a Apolo (uso de técnicas literarias de otros géneros). Se presenta, a través de verbos en voz activa en primera persona como μνήσομαι, como controlador de su narración (conciencia literaria). Y esta narración tiene un narrador –el aedo– y unos protagonistas –héroes– que pertenecen a un pasado remoto reconocible por medio del modelo homérico (imitación homérica).

El objetivo de este capítulo es revisar y profundizar los complejos efectos literarios de la presencia y fusión de elementos épicos e himnicos en el exordio y sus consecuencias para la lectura del poema en su totalidad. Analizaremos cómo el exordio de *Argonáuticas* afirma su identidad épica

---

<sup>132</sup> Se trata de una característica clave de este exordio, señalada por numerosos estudios. Entre ellos, podemos mencionar: De Martino (1984-85: 103-11); Goldhill (1991: 286-294), Race (1992: 26-27), Clauss (1993: 14-25), Hunter (1993: 124-25), DeForest (1994: 37-46), Albis (1996: 17-26), Belloni (1996), González (2000); Clare (2002: 20-32), Wheeler (2002), Cuypers (2004: 43-46), Morrison (2007: 286-293).



como matriz genérica,<sup>133</sup> lo que implica una demanda al lector para que reconozca la importancia de las matrices genéricas en la lectura del poema.<sup>134</sup> Esta identidad genérica se afirma a través de diferentes procedimientos: además del uso del hexámetro dactílico, sus primeros versos nos presentan una serie de alusiones (a) a la épica como tema de canto de los aedos, como así también (b) a determinados elementos himnicos que, incorporados en el poema, forman parte de una técnica narrativa integral que denominaremos “ficción de *performance* original”. Nuestro objetivo final es analizar las funciones de esos elementos himnicos incorporados en el exordio de *Argonáuticas* y explicar cómo determinadas lecturas que confrontan poemas importantes de la tradición podrían haber sido el germen de estas técnicas de enriquecimiento genérico.

### 1.a. Alusiones a la épica como género

A diferencia de las épicas homéricas, en las que la primera palabra anunciaba el tema principal, el narrador de *Argonáuticas* dice que recordará “hazañas famosas de los antiguos héroes” (παλαιγενέων κλέα φωτῶν). Se trata de un grupo de palabras que no funciona individualizando un tema épico (como Μῆνιν y Ἀνδρα en los textos homéricos), sino que se refiere al género de la épica heroica en sí. Si analizamos los pasajes de algunos ecos

---

<sup>133</sup> Este es uno de los puntos más importantes en el abordaje metodológico de Harrison (2007), que posiciona el *enriquecimiento genérico* contra el concepto de *Kreuzung der Gattungen* de Kroll (1924), ya que para él la presencia de un género en otro no lleva ni a un cambio de identidad genérica ni a la creación de un híbrido. Por el contrario, la verdadera existencia de este fenómeno literario requiere que los límites y las identidades separadas de los géneros se mantengan. En su abordaje, la identidad genérica primaria de un texto particular es dada como un hecho y, de este modo, la atención puede dirigirse a las desviaciones de (y a partir de) esa identidad.

<sup>134</sup> Entendemos el concepto de “matriz genérica” en la línea de los estudios de Conte (1986) y (1994), Conte & Barchiesi (1989), Depew, M. & Obbink, D. (2000) y Fantuzzi & Hunter (2007): un poeta elige determinados aspectos distintivos de un texto, autor o género “modelo”, los identifica como capaces de representar la *qualitas* literaria de ese texto, autor o género y los hace una parte integral de la matriz nueva y particular de su propio texto.

léxicos de este sintagma en la poesía hexamétrica, podremos ver que se trata de una forma habitual en la que los poetas se referían a la épica como un tipo particular de relato:

Texto 1:

οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν  
ῥοῶν, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι·  
δωρητοί τε πέλοντο παράρρητοί τ' ἐπέεσσι.  
μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι οὐ τι νέον γε

También así nos lo han enseñado las hazañas famosas de los héroes de antaño, cuando una desaforada ira invadía a alguno: eran sensibles a los regalos y accesibles a las palabras. Recuerdo el siguiente hecho, antiguo y no reciente.

(Il. 9.524-527)

La historia de Meleagro, contada por Fénix, tiene como tema las hazañas de un héroe antiguo y funciona como una *puesta en abismo*,<sup>135</sup> ya que comparte los mismos motivos de la historia principal (ἐπιζάφελος χόλος), como lo explicita el narrador interno. En estos versos, Fénix adelanta el tipo de discurso, sin aclarar qué historia específicamente es la que va narrar. Nos dice que se trata de hazañas famosas (κλέα) de “hombres de antaño” (τῶν πρόσθεν ... ἀνδρῶν) y que es un hecho antiguo (πάλαι), es decir, una narración de épica heroica.<sup>136</sup> El objeto del canto de *Argonáuticas*, como vimos, es definido con el mismo léxico: si estas palabras identifican un

---

<sup>135</sup> El término “puesta en abismo” (*mise en abyme*) se utiliza para designar en el campo literario para designar “toda pieza que mantiene una relación de similitud con la obra que la contiene” (Dällenbach 1976: 18-19). André Gide acuñó este término proveniente del campo de la heráldica para describir cómo un motivo central en una obra literaria reitera o ilumina el todo del cual forma parte. Esta técnica de reflexión puede reforzar el significado y la estructura de la obra y puede incluso funcionar como una intrusión auto-consciente del autor, quien deliberadamente llama la atención sobre la ficcionalidad del texto.

<sup>136</sup> Sobre la importancia de “las hazañas famosas de hombres antiguos” como tema iliádico, cf. Nagy (1979: 102-104) y (1990: 200-204).

género para el auditorio del Fénix iliádico,<sup>137</sup> funcionan de la misma manera para los narratarios del texto de Apolonio y por eso las imita.

## Texto 2

εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέι θυμῷ  
ἄζεται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς  
Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων  
ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,  
αἶψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων  
μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

Pues si alguien, teniendo una desgracia, con un lamento reciente en el alma se consume afligido en su corazón, luego que un aedo servidor de las Musas cante las hazañas famosas de hombres antiguos y (cante) los bienaventura-dos dioses que habitan el Olimpo, en seguida se olvida aquél de sus males y ya no recuerda sus penas: rápidamente cambian el ánimo los dones de las diosas.

(Th. 98-103)

En esta épica didáctica, cuando el narrador hesiódico, enumera los dones de las Musas para los hombres, describe lo que cantan los aedos indicando dos objetivos poéticos: celebrar las hazañas (κλεῖα) de los hombres del pasado y celebrar a los dioses bienaventurados que habitan el Olimpo.<sup>138</sup> Si comparamos el contenido de estos cantos con el contenido de *Teogonía*, podemos ver que el narrador hesiódico está marcando una diferencia entre su propio canto y el de los demás aedos. Específicamente, se pone, por un lado, la poesía épica y la himnica de esos aedos y, por el otro, el canto –

---

<sup>137</sup> Otros ejemplos similares de las épicas homéricas son señalados por Fantuzzi & Hunter (2007: 89-92) y Vox (2002).

<sup>138</sup> Sobre las distintas traducciones de ὑμνέω, cf. Càssola (1975: ix-xii).

nuevo, único, diferente– de Hesíodo, cuyo tema es cosmogónico-teogónico y claramente no involucra a los héroes en su contenido.<sup>139</sup>

### Texto 3

σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν  
ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργατ' ἀοιδοὶ

Comenzando por ti cantaré las hazañas  
famosas de hombres semidioses.

(*h.Hom.* 32.18-9)

Los versos finales del *Himno* 32, a *Selene*, marcan la transición de una rapsodia himnica (en los términos hesiódicos: la celebración de un dios) a una rapsodia épica (κλέα φωτῶν [...] ἡμιθέων) definida de manera similar, en el léxico utilizado, a los pasajes de *Iliada* y *Teogonía*. Aunque no se puede afirmar con seguridad que el inicio de *Argonáuticas* alude de manera directa a este texto (cuya brevedad lo hace difícil de datar,<sup>140</sup> y por esa razón es difícil saber qué texto imita al otro<sup>141</sup>), nos interesa marcar una dicción similar a la de los *Himnos Homéricos* como así también a un elemento formal en su estructura. Todos estos *Himnos* están dedicados a una divinidad o un héroe, y una buena parte de ellos concluyen con la promesa de otro canto, lo cual pone en evidencia su función proemial o introductoria (función que analizaremos en la siguiente sección). Dos de ellos (el 31 y 32) anuncian explícitamente un relato de gestas heroicas, es decir, funcionan como

---

<sup>139</sup> Las distinciones y complementariedades de estos tres tipos de cantos son muy importantes para la concepción de Clay (1989) y (2011) del *Himno Homérico* largo como género.

<sup>140</sup> Allen, Halliday & Sikes (1963: 431) lo consideran de época helenística. No son de esta postura Càssola (1975: 439-40 y 447) y Faulkner (2011: 15-16).

<sup>141</sup> Para ver dos posturas totalmente diferentes, cf. Vox (2002: 156-57), que lo considera como una posibilidad, Y Clauss (1993: 16-18), que lo descarta directamente.

proemios destinados a la recitación de los rapsodas o, más precisamente, como la primera de una serie de rapsodias.<sup>142</sup>

El pasaje citado del *Himno Homérico* marca la transición a una rapsodia de tema épico anunciado de manera genérica, sin especificar qué historia en particular se va a narrar. En el exordio de *Argonáuticas*, la especificación de “las hazañas gloriosas de antiguos héroes” se establece a partir de la oración relativa (οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας [...] ἤλασαν Ἀργώ), oración característica de los exordios de las épicas homéricas (en *Il.*, ἦ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε y en *Od.*, ὅς μάλ' ἀπολλὰ πλάγχθη). De esta manera, vemos cómo Apolonio utiliza en el exordio un léxico y una construcción sintáctica que ponen en juego en la lectura del poema una matriz genérica épica. Esta matriz genérica constituye el punto de partida *necesario* para el enriquecimiento genérico.

### 1.b. Ficción de *performance* original

En esta segunda sección, analizaremos cómo el exordio afirma su identidad épica a través de la incorporación de elementos himnicos. En primer lugar, debemos establecer claramente la diferencia entre exordio y proemio dentro de la teoría del himno como proemio. Señalaremos esta diferencia no sólo para denominar de manera correcta los primeros versos de *Argonáuticas*, sino también para entender la complejidad del fenómeno del enriquecimiento genérico en estos versos, a partir de la fusión del exordio épico y del himno en función de proemio (como veremos en el final de este capítulo).

La teoría del himno en función de proemio, que se retrotrae al estudio de Wolf (1795) y aún es ampliamente aceptada, sostiene que los *Himnos*

---

<sup>142</sup> Faulkner (2011: 16).

*Homéricos* eran cantados como preludios de las recitaciones épicas.<sup>143</sup> La extensión de los *Himnos* largos –vistos como expansiones rapsódicas de los *Himnos* breves, según se sostiene en esta teoría– no constituye un impedimento para que éstos sirvan como preludios de las épicas de la magnitud de *Ilíada* y *Odisea* en grandes festivales como las Panateneas.<sup>144</sup>

Los testimonios de Homero, Píndaro y Tucídides han sido invocados para sostener la teoría del himno como proemio, aunque su interpretación es problemática. Sobre estas cuestiones profundizaremos a continuación, para comprender mejor la técnica compositiva de Apolonio en el exordio de *Argonáuticas*. Dentro de esta teoría, se ha leído *Odisea* 8.499 como una posible referencia a la práctica de comenzar una recitación épica con un preludio a un dios. En este pasaje el narrador dice que Demódoco “comienza por el dios” (ὁ δ’ ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο) al hacer su relato (evidentemente épico) del caballo de madera. Pero aquí la expresión “comenzar por el dios” es ambigua: ¿comenzó Demódoco con una alabanza himnica al dios, antes de iniciar el relato épico? ¿O comenzó, como el poeta de *Ilíada*, su narración épica con una divinidad que instiga la acción (τίς ... θεῶν, *Il.* 1.8)?<sup>145</sup>

Píndaro, por su parte, abre la segunda *Nemea* con una referencia a los Homéridas (presumiblemente un gremio o cofradía de rapsodas<sup>146</sup>):

Ὅθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι  
ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ’ ἀοιδοί

<sup>143</sup> Un buen panorama sobre los problemas filológicos más importantes en los estudios himnicos y sobre la “teoría del proemio” se puede obtener a partir de la lectura de la introducción de Càssola (1975), la de Furley & Bremer (2001) y el capítulo introductorio de Faulkner (2011).

<sup>144</sup> Sobre los himnos largos y su relación con los himnos breves, cf. Clay (2011: 234-235). Sobre los proemios de estos poemas, tenemos testimonio de un proemio de sólo un verso a *Ilíada*, similar a nuestras aperturas himnicas, aunque se sospecha de su autenticidad: “Canto a las Musas y Apolo del famoso arco”. Cf. Kirk (1985) y West (2001).

<sup>145</sup> Sobre la mala traducción de θεοῦ como *genitivus auctoris* regido por ὀρμηθεὶς, y la interpretación de uno de los escolios y de los filólogos que relacionan este uso a un término técnico del arte de los aedos y los himnos breves, cf. Heubeck, West & Hainsworth (1998: 379). Estamos de acuerdo con Clay (2011: 238) en que la analogía con el comienzo de *Ilíada* debe ser tomada en cuenta para la interpretación de este verso.

<sup>146</sup> Sobre la discusión de quiénes eran los Homéridas, cf. Càssola (1975: xxix-xxxv).

ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὅδ' ἀνήρ  
καταβολὰν ἱερῶν ἀγώ-  
νων νικαφορίας δέδεκται πρῶτον, Νεμεαίου  
ἐν πολυῦμνῇτ' Διὸς ἄλσει.

“Por donde también los Homéridas, los cantores,  
comienzan las más de las veces sus cosidos relatos –por  
un proemio a Zeus– así este hombre el principio de una  
victoria de los Juegos Sagrados ha recibido por vez  
primera, en el muy celebrado recinto de Zeus Nemeo.”  
(N. 2.1-5)

Si esta era una costumbre cultivada por los Homéridas, puede referirse sólo a una breve reverencia a Zeus y no necesariamente a un himno con su estructura tipificada (ni siquiera a un himno breve).<sup>147</sup> Además, el testimonio pindárico no se ve reflejado en los *Himnos homéricos*, donde sólo hay un himno breve a Zeus (H 23, una composición de cuatro versos).

Las referencias de Tucídides (3.104.4-5) también presentan interrogantes. Tucídides cita, como evidencia de competencias atléticas y musicales en Delos, los versos 146-50 (con algunas variantes) del *Himno a Apolo* como versos “del proemio de Apolo” (ἐκ προοιμίου Ἀπόλλωνος, 3.104.4.3); inmediatamente después, él cita *Apolo* 165-72 y aclara que son “del mismo proemio” (ἐκ τοῦ αὐτοῦ προοιμίου, 3.104.5.2).<sup>148</sup> Si entendemos *προοίμιον* como un preludio de otro canto, ¿ese otro canto era una recitación épica? Posiblemente, pero no debemos olvidar que Delos era famosa en el mundo griego (como el *Himno* mismo reconoce, vv. 147-164) por sus competencias corales, no así por sus recitaciones épicas. ¿Debemos entenderlo, entonces, como preludio de otro himno? Si para Tucídides el *Himno* délico continuaba con la sección pítica (como en nuestros textos),<sup>149</sup> el autor podría haber pensado que el himno délico era un preludio a una obra

<sup>147</sup> Sobre la estructura del *Himno Homérico*, cf. Janko (1981).

<sup>148</sup> Para un estudio del término *προοίμιον*, cf. Constantini & Lallot (1987: 13-27).

<sup>149</sup> Sobre esta discusión de las secciones del *Himno a Apolo*, cf. Chappell (2011).

más larga que celebra la fundación del dios de su santuario délfico (i.e., la sección pítica). Si la sección délica de este himno era originalmente una composición autónoma, el uso de Tucídides de este término *προοίμιον* queda en la incógnita: ¿preludio de qué otro tipo de canto?

Por otra parte, otra evidencia puesta en relieve por el estudio de Clay (2011) sugiere también que *προοίμιον* puede referirse no al preludio de otro canto, sino a un canto individual que se ubica en primer lugar en una serie de cantos.<sup>150</sup> En este sentido, podemos diferenciar exordio de proemio. Mientras que el proemio es, como dijimos, el primer canto en una serie, el exordio comprende los versos iniciales de cualquier canto, incluso de un proemio. Si bien puede originarse una confusión porque ambos comparten una función inicial, el exordio no constituye por sí mismo un canto, mientras que el proemio, sí.<sup>151</sup> Por ejemplo, en algunos manuscritos, el himno largo *a Afrodita* está unido al siguiente *himno* (breve) *6 a Afrodita*; y el comienzo de la *Teogonía* de Hesíodo ha sido interpretado como una secuencia de dos himnos a las Musas (1-34, Musas del Helicón, 35-104, Musas Olímpicas) seguidas por el exordio propiamente dicho (105-15).<sup>152</sup> En el *Himno a Apolo*, se dice que las Musas entretienen a Zeus cantando “los inmortales dones de los dioses y los sufrimientos de los humanos” (ὕμνέουσιν ῥα θεῶν δῶρ’ ἄμβροτα ἥδ’ ἀνθρώπων / τλημοσύνας, 190-1); de la misma manera, en *Teogonía* las Musas entretienen a Zeus cantando sobre la raza de los dioses seguida por la raza de seres humanos y Gigantes (44-50).<sup>153</sup> Si en ese orden habitual, el primer canto era la celebración de un dios, es en este sentido que el himno

---

<sup>150</sup> Si un himno es un “proemio” en este sentido, la discusión (anteriormente mencionada) sobre la extensión (¿puede un himno largo ser preludio de una recitación épica?) no es importante, ya que nada implica que deba ser más breve que los cantos siguientes. Sólo se trata del primer canto de una serie.

<sup>151</sup> Cf. Càssola (1975: xix).

<sup>152</sup> Sin embargo, el proemio de Hesíodo es integrado a *Teogonía*; no se trata de un preludio libre que podría haber sido añadido a cualquier poema. Cf. Pucci (2007: 11) con bibliografía.

<sup>153</sup> El pasaje de *Teogonía* (98-103) citado anteriormente y referido al canto de los aedos tiene los dos temas, pero invertidos. Sin embargo, en este pasaje no se hace ninguna aclaración del orden, como sí se hace enfáticamente en los vv. 44-50: cf. Clay (1988: 329).



funciona como proemio. El punto crucial es que el término *προοίμιον* es un término funcional: significa el primero de una secuencia de cantos, y no indica intrínsecamente un modo de *performance* (sea coral o monódico, mélico o rapsódico), ni tampoco implica que todo himno deba ser un *προοίμιον*: sólo el primer himno de una serie de himnos sería el *προοίμιον*.<sup>154</sup>

En resumen, la *performance* de poemas épicos se ejecutaba en una serie de rapsodias, cada una con un inicio y un final propios. El término “proemio” corresponde a la primera de esa serie de rapsodias. Puesto que esta primera rapsodia era generalmente un himno, esto es lo que –desde Wolf en adelante– se ha llamado “himno en función proemial”. Por su parte, el término “exordio” corresponde al inicio de cada una de las rapsodias de la serie (incluso de la primera). En este sentido, el exordio formaba parte de la rapsodia, mientras que el proemio hímnico podía ser reemplazado en cada *performance*, pues constituía por sí mismo un canto individual, que se ejecutaba en primer lugar en una serie de rapsodias.<sup>155</sup> Esta diferencia entre exordio y proemio es crucial para entender el enriquecimiento genérico que realiza Apolonio en los primeros versos de *Argonáuticas*, como veremos en el final de este capítulo.

En el exordio del poema de Apolonio, como señalamos anteriormente, encontramos una combinación de elementos épicos con elementos hímnicos. Antes de entrar en el tema del viaje, el narrador imita el lenguaje del himno en los primeros versos del poema y brinda un breve homenaje a Apolo con la frase Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε (“Comenzando por ti, Febo”, 1.1). Al contrario de las épicas homéricas, en las que la primera palabra anunciaba sus temas (Μῆνιν, Ἄνδρα), en este poema el narrador comienza con el participio Ἀρχόμενος, referido a la voz narrativa principal (que, en el verso siguiente, se expresa en primera persona: μνήσομαι) y un pronombre en segunda

---

<sup>154</sup> Clay (2011: 239-240).

<sup>155</sup> Càssola (1975: xvii-xxi)

persona (σέο),<sup>156</sup> acompañado por la explicitación del dios (Φοῖβε). Este esquema presenta especial afinidad con las *fórmulas de cierre* presentes en varios *Himnos homéricos*, específicamente por la utilización del participio de ἄρχω referido a la primera persona, el pronombre en segunda persona y el verbo que enuncia en futuro el acto de narrar:

ἐκ σέο δ' ἀρχάμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν  
 ἡμιθέων ὧν ἔργα θεοὶ θνητοῖσιν ἔδειξαν.

Y habiendo comenzado por ti [Helios], celebraré el linaje de varones semidioses, de voz articulada, cuyas gestas dieron a conocer los dioses a los mortales.

(*h.Hom.* 31.18-19)

σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν  
 ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' ἀοιδοὶ  
 Μουσάων θεράποντες ἀπὸ στομάτων ἐροέντων

Y comenzado por ti, cantaré los hechos famosos de héroes semidioses, cuyas hazañas celebran con bocas amables los aedos, servidores de las Musas.

(*h.Hom.* 32.18-20)

Como señalan la mayoría de los estudios anteriormente citados, la incorporación de estos elementos en el exordio de *Argonáuticas* representa el himno en su función proemial, es decir, el himno como el primero de una serie de cantos, que consiste en un saludo breve al dios inmediatamente antes de presentar el tema –claramente épico– de la próxima rapsodia.<sup>157</sup> De esta manera, se marca el paso de una rapsodia sobre dioses a una rapsodia sobre héroes. Al demorar su tema e invocar a Apolo primero, Apolonio recrea la secuencia de una *performance* de épica en la que un himno precedía

<sup>156</sup> A esto debemos agregar que unos versos después, todavía en el exordio, el narrador explicita que el inicio de la historia se dio “conforme a tu profecía”, utilizando el posesivo de segunda persona τεήν (1.8).

<sup>157</sup> Especialmente útil es el análisis de Vox (2002: 157).

al siguiente canto (en este caso, un canto épico). Lo que antes era parte del contexto de una *performance* de épica, separado de la narración, aparece como un elemento estructural en el texto de Apolonio. Dicho de otro modo, pasamos de un contexto de *performance* a una ficción de *performance*, ficción que está soportada también por la alusión verbal a la *performance* del aedo épico Demódoco en Homero (κλέα φωτῶν – *Od.* 8.73 κλέα ἀνδρῶν).<sup>158</sup>

Esta técnica literaria que nosotros llamamos “ficción de *performance*” puede ser vista como resultado o síntoma de la pérdida del contexto socio-cultural en el que la épica era ejecutada en sus orígenes.<sup>159</sup> Cabe aclarar que la inserción del proemio hímico no indica necesariamente una compensación por la pérdida del “medio” de *performance*. La recitación épica seguía viva en la época de Apolonio, pero aunque Apolonio haya recitado su obra, es claro que a esta *performance* le faltan las asociaciones rituales y la autoridad que poseían los ejecutantes de una época anterior, como los Homéridas en un festival religioso. En este contexto nuevo adquiere importancia el texto en su medio escrito: la autoridad de la invocación a Apolo en el primer verso serviría tanto para una *performance* de *Argonáuticas* como para el texto escrito, como lo demuestra el famoso pasaje del prólogo de *Aetia* de Calímaco:

Pues en la ocasión incluso la primera en que dispuse la plana en mis rodillas, ya me dijo Apolo Licio: “... la víctima, buen cantor, bien cebada <has de criarla>, pero sutil tu Musa. También <te> ordeno esto: hollar por donde no pasan los carros; <llevar el tuyo> no por rodadas comunes al resto de las gentes, no por camino

---

<sup>158</sup> Un ejemplo similar de este proceso se da en uno de los géneros de mayor importancia de la época helenística como el epigrama. Una de las grandes diferencias del epigrama literario con respecto a su predecesor, el epigrama de las inscripciones, es que el primero tiene que construir su propio contexto ya sea describiéndolo o insinuándolo. Uno de los aspectos interesantes del proceso es que es recíproco: mientras que el epigrama clásico asume su contexto (obviamente, porque está inscripto en el lugar), el literario tiene que buscar mecanismos para señalarlo o generarlo, pero más adelante esto mismo afecta a los epigramas de las propias inscripciones, que de hecho adaptan técnicas del epigrama literario. Sobre las particularidades, cf. Bettenworth (2007: 73-83); sobre el epigrama como género literario, cf. Gutzwiller (2007: 106-120).

<sup>159</sup> Cf. Rossi (1995: 586) y Fantuzzi & Hunter (2007: 22).

llano sino por sendas <sin trillar>, aun cuando tengas  
que conducir por una más angosta.”  
<Y yo le obedecí>, pues mi canto se dirige a los que  
place el claro son <de la cigarra> y no la escandalera de  
los asnos.

(*Aetia* 1. 21-31 Pf.)<sup>160</sup>

Esta ficción de *performance* no se limita al exordio, sino que recorre toda la obra. La adaptación de la apertura himnica es sólo un ejemplo de esta recreación del contexto de una *performance* épica. Como en el caso de la invocación a Apolo, la recreación del contexto de *performance* frecuentemente depende de la manipulación que el poeta hace del tema de la inspiración divina. La estrecha relación entre inspiración y *performance* está íntimamente ligada a un modo oral de composición, en el que el momento de composición era el momento de *performance*.<sup>161</sup> En esta situación, el aedo puede reaccionar a distintas circunstancias de este contexto performativo y hacer ajustes en su relato o en su modo de narrar para satisfacer las demandas de su auditorio. Pero no se trata de la espontaneidad que podemos encontrar en una conversación cotidiana; el poeta tiene en su mente un repertorio que incluye no sólo un número de variantes sino también “reglas” para producir esas variantes.<sup>162</sup> Para que esta habilidad potencial se concrete de manera exitosa, el aedo debe contar con la inspiración divina de las Musas o de Apolo.

Esta “espontaneidad” ficticia se puede observar en numerosos pasajes de *Argonáuticas*, en los que el narrador invoca a las Musas en el medio del poema,<sup>163</sup> retoma el hilo principal de su relato después de una digresión,<sup>164</sup> se

---

<sup>160</sup> Sobre este pasaje calimaqueo, cf. Cameron (1995: 86-87) y Harder (2012: 57) con bibliografía. Sobre la importancia de la escritura en los poetas de este período, cf. Fantuzzi & Hunter (2007: 17-26 y 33) y Lowrie (2009: 24-30).

<sup>161</sup> Lord (1964: 13).

<sup>162</sup> Oesterreicher (1997: 209).

<sup>163</sup> 3.1-4; 4.1-5, 552-56, 982-86.

<sup>164</sup> “Esto se contaba entre estos pueblos” (4.618, cf. 2.528), “Estas cosas, sin embargo, sucedieron en mucho tiempo” (4.1216, cf. 1.1309, 4.1764).

detiene en el medio de una historia como si decidiera en el momento que es irrelevante o muy extenso contar todo en detalle,<sup>165</sup> o directamente decide no contar determinadas historias porque son ofensivas para los dioses (se trata de una técnica narrativa de “silencios explícitos”, encabezados por la frase οὐ θέμις, “no es apropiado”).<sup>166</sup>

## Conclusión

Para concluir nuestro análisis, debemos hacer tres aportes para complementar y profundizar algunos aspectos de los estudios bibliográficos:

Primer aporte: Esta ficción de *performance* es también una técnica literaria importante que define a este poema en su identidad genérica. Dicho de otro modo: ya no es el contexto de *performance* lo que define genéricamente al poema, sino la imitación de ese contexto de *performance*. El hecho de que *Argonáuticas* se presente como un poema épico ejecutado en su contexto original permite al poema tomar como matriz genérica principal a la épica (y, a la vez, añadir elementos de otros géneros sin producir un texto híbrido). Una lectura atenta del poema de Apolonio no nos deja dudas de que la ficción del aedo que canta ante su auditorio es un rasgo épico tan importante –en cuanto a la definición de la identidad genérica– como el tema de las hazañas heroicas.

Segundo aporte: Estos aspectos performativos incorporados en el texto (como el himno en su función proemial) adquieren diferentes funciones narrativas. En este caso particular, el breve homenaje a Apolo del primer

---

<sup>165</sup> “Pero, ¿por qué debería contar estas historias sobre Etálides en detalle?” (1.648-49), “Pero esto me haría desviarme de la ruta de mi canto” (1.1220).

<sup>166</sup> “Acerca de éstos ya no extenderé más mi relato, sino que salud a la propia isla como a sus divinidades locales, quienes patrocinan aquellos misterios que no nos es lícito (οὐ θέμις) cantar” (1.919-21), “Y por cierto, cuantos preparativos hacía la joven para ofrecer el sacrificio –que nadie sea sabedor ni mi ánimo me incite a cantarlos–, no me atrevo a decirlos” (4.247-50).

verso del poema funciona como proemio (con las implicaciones que ya vimos) y también como exordio (según la distinción que vimos anteriormente). En efecto, el narrador comienza por Apolo no sólo como saludo himnico en función proemial, sino también por el rol central que este dios tiene en el poema: él fue la primera causa de la expedición por medio del oráculo que recibe Pelias (1.8), es el dios protector de la expedición argonáutica (1.411-414) y la causa de que el poeta narre esta historia (como dios de la poesía y dios epónimo de este poeta, Apolonio). Además de ser dios de la poesía y la profecía, Apolo era adorado como divinidad que protegía a los marineros.<sup>167</sup> También este dios es el modelo divino del héroe principal de esta épica, a través de un conjunto de valores fuertemente afirmados a lo largo de la obra.<sup>168</sup> Cabe añadir que el héroe principal, Jasón, también comienza su viaje con una dedicatoria a Apolo (1.409-410), como reflejo del “viaje narrativo” emprendido por el narrador. En este sentido, el saludo himnico a Apolo, adquiere un conjunto de funciones narrativas, especialmente aquella función que guarda relación con los inicios, de las hazañas épicas y del canto de esas hazañas.

De esta manera, la doble función del saludo al dios recrea en forma de técnica literaria aquella ambigüedad que advertimos en la lectura de *Odisea* 8.499: ¿comenzó Demódoco con una alabanza himnica al dios, antes de iniciar el relato épico? ¿O comenzó, como el poeta de *Iliada*, su narración épica con una divinidad que instiga la acción (el ya citado: τίς... θεῶν, *Il.* 1.8)? No lo sabemos, pero el narrador apoloniano (que, como ya vimos, claramente imita a Demódoco) hace ambas cosas. Esto es una muestra de cómo un problema de lectura se convierte en una técnica compositiva: una

---

<sup>167</sup> Según Albis (1995: 44), quien se apoya en Farnell, L. R. (1907, vol. 4: 145), el aspecto del culto de Apolo como deidad protectora del viaje por el mar probablemente surgió como una extensión de su rol en Delfos: el dios que comandó a sus adoradores para cruzar los mares, naturalmente sería invocado para proteger a los colonizadores durante su viaje.

<sup>168</sup> Cf. Hunter (1993: 83-85).

ambigüedad en la lectura del texto homérico es imitada y explotada por Apolonio en una técnica literaria que enriquece al nuevo poema en sus interpretaciones y sobreimprime –de manera creativa– en él las lecturas de los poemas anteriores.

Tercer aporte: El lector realiza un “pacto de lectura” en el que el poema escrito es un texto que nace de una *performance* original que (el lector sabe que) nunca existió. Esto es lo que llamamos “ficción de *performance* original”. No se trata solamente, como han señalado otros estudios,<sup>169</sup> de una ilusión de un tipo de comunicación oral entre un aedo y un auditorio (lo que podríamos llamar “ficción de *performance*”). La clave está en que el texto pretende que esa *performance* fue el origen (y el estado original) del texto que el lector tiene ante sí. El lector es pensado por el escritor, en este sentido, como alguien capaz de rastrear en el texto escrito las huellas de ese “estado original”.

¿Qué significa esto para un lector erudito como Apolonio, un filólogo que activamente ha trabajado sobre los poemas homéricos? Como afirman Fantuzzi & Hunter:

Un creciente conocimiento sobre la naturaleza y contextos de la poesía arcaica y clásica llevó también a la comprensión de que esos contextos eran cosas del pasado; la clasificación de las normas de género de la poesía arcaica y clásica llevó casi automáticamente a una consciencia de la imposibilidad de escribir algo más dentro de esos géneros, al menos si se debía seguir las mismas normas, que incluían normas métricas y melódicas. [...] Lo que quedó fue una herencia de convenciones lingüísticas y métricas, que habían perdido en gran medida su contacto funcional con los temas y las ocasiones particulares: esto creó la posibilidad de que nuevas combinaciones aparecieran.

Fantuzzi & Hunter (2007: 25-26)

---

<sup>169</sup> E.g., Albis (1995) y Cuypers (2004).

Un filólogo alejandrino que realiza su labor sobre los textos homéricos supone necesariamente que existe un estado original de ese texto: la técnica literaria apoloniana pretende que el lector de *Argonáuticas* suponga lo mismo sobre su poema (obviamente, dentro del “pacto” literario). Si, como dijimos anteriormente, pasamos de un contexto de *performance* a una ficción de *performance*, escritores y lectores deben reconstruir esos contextos perdidos en sus textos, de una manera similar a la que los filólogos homéricos debían reconstruir el “estado original” de las épicas homéricas.<sup>170</sup> Ésta es la manera en que funcionan las matrices genéricas en la composición y en la lectura. Y también es ésta es otra muestra de cómo la lectura de los poemas de la tradición puede ser considerada el germen para la técnica compositiva de Apolonio.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Sobre la actividad de los filólogos alejandrinos sobre los textos homéricos, cf. Gutiérrez Calderón (2002)

<sup>171</sup> Otro ejemplo interesante sobre cómo la lectura de los poemas homéricos pudo haber afectado el texto de Apolonio, específicamente en relación con su carácter formulario, cf. Fantuzzi (2008).



## Capítulo 2:

### Tradiciones renovadas e innovaciones tradicionales

En este capítulo examinaremos la segunda (1.5-17) y tercera parte (1.18-22) del exordio, con el fin de analizar cómo Apolonio recurre a los repertorios trágico e himnico para renovar elementos típicos de los comienzos épicos, como la invocación a las Musas, el resumen del tema general de la obra y el conjunto de marcadores deícticos que marcan el enlace entre dos coordenadas témporo-espaciales: el aquí y ahora de la narración y el tiempo mítico de los hechos narrados.

Un análisis detallado de los exordios de las épicas homéricas nos puede mostrar los elementos típicos que en el poema de Apolonio se convertirán en la matriz genérica que marque inscripciones y desvíos en el género:

#### Exordio de *Iliada* (1.1-7):

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος  
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,  
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν  
ῥώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν  
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,  
ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε  
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

La ira canta, oh diosa, del Pélida Aquiles,  
funesta, que causó numerosos males a los aqueos,  
y precipitó al Hades muchas almas valerosas  
de héroes, a quienes hizo presa de perros  
y pasto de aves -se cumplía la voluntad de Zeus-,  
desde que se separaron disputando  
el Atrida rey de hombres y el divino Aquiles.

### Exordio de *Odisea* (1.1-5)

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα  
πολλὰ  
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·  
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,  
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,  
ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

Del varón cuéntame, oh Musa, de muchos viajes, que se extravió por mucho tiempo, tras haber arrasado el sagrado alcázar de Troya, conoció las ciudades y la mente de muchos hombres. Muchos males en su corazón padeció en el mar, luchando por su alma y por el regreso de sus compañeros.

Estos dos proemios presentan las siguientes similitudes:

- El tema principal del canto épico es expresado en caso acusativo (μῆνιν y ἄνδρα, respectivamente); en *Argonáuticas*, el tema principal también está enunciado en acusativo (κλέα), pero no al comienzo del verso.
- un adjetivo que caracteriza al tema (en *Od.*, πολύτροπον y en *Il.*, οὐλομένην); en *Argonáuticas*: πολυκηδέα.<sup>172</sup>
- un verbo referido a la acción de hablar, en segunda persona (en *Od.*, ἔννεπε y en *Il.*, αἰδεε); en *Argonáuticas*, el verbo (μνήσομαι) está en primera persona y en futuro (similar, como vimos, a la dicción de los *Himnos Homéricos*).<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Nótese, además, que los dos adjetivos (de *Odisea* y de *Argonáuticas*) son compuestos de “πολυ-”. Sugerimos que la posición de πολυκηδέ’ antes de ἐνίσπω también puede ser un elemento que refuerza esa similitud, ya que la elisión de la última sílaba nos da como resultado un adjetivo cuatr sílaba como los de los proemios de *Ilíada* y *Odisea* (οὐλομένην y πολύτροπον). En la medida en que el receptor advierte la similitud del comienzo del relato de Odiseo con el exordio de la obra en la cual está inserto, es posible considerar otras instancias más sutiles de esta asimilación, que den como resultado una convergencia de efectos que la refuercen.

<sup>173</sup> Cf. *h.Hom* 31.18 y 32.18.

- una oración subordinada relativa cuyo antecedente es el tema en acusativo y añade información al tema: en *Od.*, ὃς μάλα πολλὰ πλάγχθη y en *Il.*, ἥ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε [...]; en *Argonáuticas*, la oración de relativo (οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα [...] ἦλассαν Ἀργώ) depende del genitivo φωτῶν.
- y, finalmente, la explicitación de un punto de partida temporal para el relato: en *Od.* ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε (tras haber arrasado el sagrado alcázar de Troya) y en *Il.*, ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε / Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς (desde que se separaron disputando el Atrida rey de hombres y el divino Aquiles). En *Argonáuticas* no hay una explicitación similar a estas, aunque se supone que el relato del viaje argonáutico comienza después de que el rey Pelias decide ejecutar su plan para liberarse de Jasón (1.15-17).

Estas similitudes refuerzan la inscripción de *Argonáuticas* al género épico. Sin embargo, una serie de “desvíos” notables en relación con los modelos de las épicas homéricas muestran cómo Apolonio introduce en el exordio de su poema una compleja red de alusiones a obras de otros géneros. Estas alusiones crean una tensión entre elementos épicos y no épicos que nos muestran que tradición e innovación serán dos conceptos claves para la lectura de este texto.

## 2.a. *Argonáuticas* como una “nueva épica”

Un rasgo particular del exordio de *Argonáuticas* es el rechazo del narrador a tratar un tema que su elección poética parecería demandar. El narrador apoloniano afirma explícitamente que no cantará la construcción de la Argo, utilizando una *recusatio*, un recurso típico de otros escritores

contemporáneos.<sup>174</sup> Lo paradójico es que, si bien la utilización de este recurso en el exordio es innovadora (o, podríamos decir, no homérica), la forma de presentarlo es homérica. En efecto, en esta negación, el poeta utiliza una *iunctura* homérica única:

Νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἔτι κλείουσιν ᾠδοί  
Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησι·  
νῦν δ' ἂν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὐνομα μυθησαίμην  
ῥώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλός, ὅσσα τ' ἔρεξαν  
πλαζόμενοι· Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ᾠοιδῆς.

En cuanto a la nave los cantores de antaño ya celebran  
que Argos la construyó bajo instrucciones de Atenea.  
Ahora yo quisiera contar la estirpe y el nombre de los  
héroes, las rutas del prolongado mar y cuanto  
realizaron en su errante marcha. ¡Que las Musas sean  
intérpretes de mi canto! (18-22)

Apolonio alude mediante el uso de esta *iunctura* homérica (única en la literatura arcaica y utilizada por Apolonio en el mismo lugar del verso, después de la cesura heptemímera) a un significativo pasaje de *Odisea*:

“Φήμει, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας  
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ᾠδοί·  
τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ  
οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀποπαύε' ᾠοιδῆς  
λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ  
τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.

Oh Femio, otras muchas hazañas de hombres y dioses  
conoces, que hechizan las mentes de los mortales y  
celebran los cantores. Canta una de éstas y que éstos  
beban en silencio su vino; mas cesa ese canto doloroso,  
que mi corazón en el pecho roe, pues a mí como a nadie  
me alcanza un dolor inconsolable. (*Od.* 1.337-42)

---

<sup>174</sup> En el *topos* literario de la *recusatio*, mayormente estudiado en poetas romanos, generalmente se reconoce la influencia de Calímaco, particularmente por el famoso prólogo a los *Telquines* –cf., e.g., Wimmel (1960) y Clausen (1964)–, pero se pueden trazar sus orígenes en la lírica griega arcaica, como demuestra Nannini (1982).

El primer contraste para señalar entre los dos textos, teniendo en cuenta el plan de Pelias (A.R. 1.15-17), es que el rechazo del νόστος como tema por parte de Penélope resulta inapropiado para el narrador apoloniano, que debe contar el regreso exitoso de la expedición argonáutica. El pasaje adquiere, a través de la alusión homérica, un significado metapoético complejo: el poeta que no quiere relatar un tema específico alude a un personaje homérico que no quiere escuchar un tema específico, estableciendo de esta manera una relación directa entre poeta y auditorio. Pero el punto más importante de la confrontación de estos dos textos es el modo en que ambos realzan una voluntad poética que elige el “mejor tema” dentro de un repertorio poético. Como sabemos, los cantores antiguos y su esperado repertorio de historias era un *tópos* épico que aparece en varios pasajes homéricos conocidos. Apolonio aquí estaría evocando esta escena en la que Penélope le pide a Femio que deje de cantar el Ἀχαιῶν νόστος (*Od.* 1.326) y que elija otro tema. La alusión a este pasaje odiseico<sup>175</sup> en la *recusatio* apoloniana nos sugiere que la construcción de la Argo era uno de los temas preferidos de los aedos antiguos. Apolonio recuerda e invierte una idea básica de esta escena: mientras que Penélope le pide a Femio que cante una de las historias que los poetas cantan comúnmente (en lugar del νόστος que estaba relatando), el narrador apoloniano dice que no cantará sobre la construcción de la Argo, porque era el tema común de los cantores anteriores.<sup>176</sup> Penélope rechaza el canto nuevo<sup>177</sup> en favor de las historias que se cuentan comúnmente, y el narrador de *Argonáuticas* rechaza un tema por ser común.

Además, Apolonio retoma un pasaje homérico en el que aparece un debate metapoético sobre el valor de un canto *nuevo* para el receptor. En el

---

<sup>175</sup> Para un análisis detallado de este discurso, cf. Zecchin de Fassano (2004: 46).

<sup>176</sup> Cf. Bundy (1972: 46-47) y Clauss (1993: 22).

<sup>177</sup> Cf. *Od.* 1.352, en el que Telémaco se refiere al canto del νόστος como el canto más reciente (νέωτάτη).

mismo pasaje, pero unos versos más adelante, Telémaco contesta al reproche que Penélope hace al aedo Fémo (Od. 1.347-59). En primer lugar, Telémaco reclama que se le permita al aedo τέρειν (deleitar) según su propio impulso. La expresión de Telémaco: τὴν γὰρ αἰδὴν μάλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι, / ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτῃ ἀμφιπέληται, “pues los hombres alaban con preferencia el canto más nuevo que llega a quienes escuchan” (Od. 1.351-52) no sólo explica que el nuevo canto es el preferido por este auditorio particular –los pretendientes–, sino que también generaliza la preferencia por lo nuevo, dentro del repertorio del aedo. De este modo, la alusión funciona como nexo que confronta dos debates metapoéticos entre lo novedoso y lo tradicional, la innovación y lo común dentro de un repertorio poético.

En resumen, la *recusatio* del poeta está en línea con el consejo que Apolo le da al joven Calímaco (el pasaje ya citado de *Aetia* fr. 1.21-31).<sup>178</sup> Como Calímaco, Apolonio rechaza seguir los pasos de otros. El estilo alusivo y la elección discriminatoria del tema de su canto son indicaciones significativas del poema que el poeta ofrecerá a su lector.<sup>179</sup> De esta manera, Apolonio revela uno de los principios estéticos que impulsan su épica: su autopresentación como una novedad literaria. En este sentido, consideramos el carácter innovador de *Argonáuticas* no como un hecho constatable en su comparación con diferentes textos de la tradición, sino como una técnica literaria que atraviesa el poema en su totalidad.

---

<sup>178</sup> “Pues en la ocasión incluso la primera en que dispuse la plana en mis rodillas, ya me dijo Apolo Licio: “... la víctima, buen cantor, bien cebada <has de criarla>, pero sutil tu Musa. También <te> ordeno esto: hollar por donde no pasan los carros; <llevar el tuyo> no por rodadas comunes al resto de las gentes, no por camino llano sino por sendas <sin trillar>, aun cuando tengas que conducir por una más angosta.” <Y yo le obedecí>, pues mi canto se dirige a los que place el claro son <de la cigarra> y no la escandalera de los asnos.”

<sup>179</sup> Calímaco imitó la misma frase homérica (κλείουσιν αἰδοί) en *H.* 2.18. La falta de certeza en relación con los fechas respectivas de los dos poemas (el de Calímaco y Apolonio) nos previene de saber quién estaba imitando a quién; cf. Williams (1978: 2).

Pero, ¿en qué consiste esa innovación? Obviamente, el carácter “innovador” de *Argonáuticas* no se reduce a la elección o rechazo de un tema específico. Como ya vimos, Apolonio introduce en su exordio elementos y frases propios del Himno Homérico.<sup>180</sup> A través de la fraseología hímica, ubicada en los primeros versos del poema, Apolonio deja en claro que no se restringirá en su tema épico por consideraciones de género.<sup>181</sup> En resumen, aunque Apolonio comience una épica, el inicio de su poema establece el tono y el modo del himno en su forma más concisa y limitada que la épica y sus objetivos de alabanza. La innovación en el poema de Apolonio es, como ya dijimos, una técnica literaria, pero más específicamente la técnica literaria que hace interactuar en el texto la matriz épica con diferentes repertorios genéricos.

## **2.b. Arato como maestro de enriquecimiento hímico**

Otro rasgo particular de este exordio es el retardo de la invocación a las Musas y también el modo en que esta invocación se expresa. Con excepción de la *Ilias Parva* (fr. 1 Davies), ninguna épica griega comienza sin mencionar o aludir a estas diosas. Al contrario de esta práctica usual, Apolonio comienza por Apolo e invoca a las Musas sólo después de que ha mencionado el tema del poema (la expedición argonáutica) y de que ha descrito su origen.

Además, esta invocación es notablemente diferente a las que podemos encontrar en las épicas homéricas: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς. El

---

<sup>180</sup> Como vimos en el capítulo anterior, el paralelo más cercano es *HH* 32.18-19, cf. Bundy (1972: 58), De Marco (1963: 351-52). Como aclaramos antes, uno fácilmente sospecharía que Apolonio tenía este *Himno Homérico* en mente, si no fuera porque este himno podría datarse en la época helenística, cf. Allen, Halliday & Sikes (1963: 431), y por eso en este caso es imposible decir con certeza quién está imitando a quién. Sin embargo, el paralelo es instructivo.

<sup>181</sup> Cf. De Marco (1963: 354), Klein (1974: 229) y Goldhill (1991: 286-300).

término ὑποφήτωρ ha sido tema de una larga controversia. Algunos, siguiendo al LSJ, que interpreta ὑποφήτωρ como equivalente a ὑποφήτης (“suggester, interpreter, expounder”), sostienen que el poeta les está adscribiendo a las Musas un rol menos importante que el que tenían en los poemas épicos anteriores.<sup>182</sup> Esta lectura se sostiene por dos puntos: en primer lugar, porque en ninguna otra instancia el término ὑποφήτωρ admite el significado de “inspirador” (significado que uno esperaría) y, en segundo lugar, porque la idea de las Musas como intérpretes se corresponde, como veremos a continuación, con el rol que Apolonio les ha dado a lo largo del poema.

En el relato que hace el narrador sobre el origen del nombre Drépane (“hoz”), el narrador se disculpa con las Musas por contar una historia deshonrosa sobre los dioses (4.982-86). En este pasaje, las Musas son representadas como supervisoras divinas del relato y de la comunicación entre el narrador y el narratario. En otros pasajes el narrador parece utilizar a las Musas como excusa para relatar historias que puedan parecer poco apropiadas o poco creíbles. En 2.844-45, la aclaración del narrador “Y si es necesario que yo cante también esto abiertamente bajo el dictado de las Musas” introduce una discrepancia entre lo narrado y el culto tal como se practica en el presente del poeta, lo que podría llevar a que el lector no crea en la veracidad de lo narrado. En 4.1381 una referencia a las Musas introduce una historia en la que los Argonautas muestran una fuerza y una perseverancia que puede resultar increíble.

El rol que Apolonio le otorga a las Musas, además, tiene un paralelo insoslayable en un obra importante para cualquier poeta alejandrino: *Fenómenos* de Arato. La influencia del exordio arateo sobre el apoloniano ha

---

<sup>182</sup> Cf. Gerke (1884: 135), Paduano Faedo (1970: 377–86), Fusillo (1985: 363–64), Feeney (1991: 90-94).



sido señalada por los estudios bibliográficos.<sup>183</sup> Como en *Argonáuticas*, el poema de Arato comienza con un himno en el que el poeta inicia por el dios –en este caso, Zeus– (Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα y A.R. 1.1: Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε) y concluye el exordio con una invocación a las Musas. También se ha señalado que existen importantes similitudes en las estructuras de estos dos exordios. En *Fenómenos*, una invocación de cuatro versos a Zeus (vv. 1-4) es balanceada al final del exordio con un saludo a Zeus y las Musas, a las que Arato pide asistencia para el resto del poema (vv. 15-18). En medio, se encuentra la introducción del tema principal de la obra, las constelaciones que Zeus proveyó con el fin de señalar las estaciones y llamar a los hombres al trabajo (vv. 5-14). En *Argonáuticas*, el exordio está enmarcado de manera similar por invocaciones: la primera a Apolo, en la que se resume además el tema principal del poema –la expedición de los Argonautas a la Cólquide (vv. 1-4)– y, al final, la invocación a las Musas (vv. 18-22), en la que también se prepara al lector para la sección que sigue: el catálogo de Argonautas.<sup>184</sup> El centro del exordio contiene una versión abreviada del incidente que originó la expedición: Apolo advierte a Pelias que un hombre que usa una sandalia intentaría asesinarlo, ese hombre aparece y el rey le encomienda una expedición peligrosa para deshacerse de él (vv. 5-17).<sup>185</sup> Las secciones centrales de cada uno de los exordios presentan a dioses que llaman a los hombres a realizar trabajos en sus respectivas esferas de acción: Zeus ha establecido las constelaciones en el cielo para convocar a los campesinos a trabajar la tierra, Apolo a través de su oráculo y de manera indirecta ha empujado a Jasón a emprender su gran prueba por mares y tierras extrañas. El punto clave es el siguiente: así como Zeus es el dios apropiado al que debe

<sup>183</sup> De Marco (1963: 350–52) y Fraser (1972: 635–36).

<sup>184</sup> Las dos frases que cierran estos exordios: ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς (A.R. 1.22) y τεκμήροατε πᾶσαν ἀοιδίην (*Phæn.* 18) con la palabra ἀοιδίη.

<sup>185</sup> Las secciones centrales también comienzan de manera similar: la de Arato comienza con Τοῦ γὰρ καὶ γένος εἰμέν (5); la de Apolonio, Τοίην γὰρ Πελίδης φάτιν ἔκλυεν (5).

celebrar Arato en el comienzo de su poema astronómico, también Apolo es el dios apropiado invocado por Apolonio, no sólo como dios de la poesía, sino especialmente como el dios responsable de la profecía que dio origen a la hazaña heroica celebrado por este poema épico (A.R. 1.5).

La comparación del inicio de *Argonáuticas* con el de *Fenómenos* nos da otra perspectiva para interpretar la referencia de Apolonio a las Musas como ὑποφήτορες. En su plegaria, Arato dice: Ἐμοί γε μὲν ἀστέρας εἰπεῖν / ἢ θέμις εὐχομένῳ τεκμήρατε πᾶσαν ἀοιδὴν (vv. 17-18). El verbo τεκμήρατε (cf. LSJ s.v. τεκμαίρομαι B) muestra que Arato no les está pidiendo a las Musas que lo provean de inspiración poética, sino que comprueben y avalen la veracidad de su contenido. Este pedido es apropiado tanto para el contenido del poema de Arato como para el catálogo de Argonautas que sigue inmediatamente a la invocación a las Musas en *Argonáuticas*. Si Apolonio tenía en mente el exordio de *Fenómenos* cuando escribía su exordio, podemos afirmar que no sólo toma el formato himnico y la estructura tripartita del primero, sino también el rol que le adscribe a sus Musas.<sup>186</sup>

Este punto de nuestro análisis es importante porque ahora podemos observar que el enriquecimiento himnico en el exordio del poema épico no es una novedad introducida por Apolonio: Arato es, en este sentido, le “enseña” a Apolonio cómo innovar un exordio mediante la introducción de determinados elementos del repertorio himnico. Éste es el punto clave de la diferencia: mientras que Arato sería el *protos eures* de un enriquecimiento himnico del exordio, Apolonio en lugar de “inventar” un comienzo novedoso, introduce junto con el enriquecimiento himnico alusiones al proemio de Arato. Con esta acción poética, Apolonio posiciona a Arato como un poeta de la tradición del cual él puede tomar recursos, pero elige aquél

---

<sup>186</sup> Además, hay que tener en cuenta a las Musas de Calímaco (*Aetia* fr. 1), cf. Clauss (1993: 16). La comparación de las Musas de Apolonio con las de Arato y Calímaco, nos da una visión de la poesía de Apolonio alineada con estos escritores helenísticos, cuyas Musas están estrechamente relacionadas con la Biblioteca.

recurso que sirve para marcar una innovación con respecto al material de la tradición. Esto es lo que llamamos “innovaciones tradicionales”.<sup>187</sup> Y el resultado es un exordio épico como el de *Argonáuticas*, que presenta todos los elementos tradicionales del exordio homérico, pero tratados de una manera no tradicional. Y esto es lo que llamamos “tradiciones renovadas”.

### 2.c. La *con-fusión* entre invocación y plegaria

El último punto de nuestro análisis sobre el exordio apoloniano tratará sobre un aspecto descuidado por los estudios bibliográficos: la forma particular en la que se presenta la invocación a las Musas en este contexto himnico. Aquí, otra vez, el efecto de enriquecimiento genérico (que implica una afirmación y un desvío genérico simultáneamente) implica el uso de una innovación tradicional que renueva un elemento tradicional del repertorio épico. En efecto, el exordio de *Argonáuticas* contiene el elemento tópico en la épica de la invocación a las Musas, pero su desplazamiento al final del mismo y la expresión a través del verbo en optativo εἶεν (en lugar de los imperativos bien conocidos de los primeros versos de *Iliada* y *Odisea*, también en la invocación de *Teogonía* 105-15<sup>188</sup>) marcan un desvío del tópico a través de la fusión con el vocabulario de la plegaria.

Es llamativo que, aunque la plegaria o petición es un elemento central e indispensable del género himnico, el uso del optativo en las plegarias no aparece en ninguno de los *Himnos Homéricos*. Las fórmulas de petición de

---

<sup>187</sup> Cabe aclarar que este concepto no debe confundirse con el de Fantuzzi (1993: 51-62), que tiene una etiqueta parecida, pero no igual: “innovaciones tradicionalísticas”. El concepto de Fantuzzi señala que las innovaciones que realizan los poetas alejandrinos (principalmente Calímaco y Teócrito) –concretamente en el cambio que se da en esta época en la cuasi desaparición de los géneros mélicos y el nuevo predominio de los metros recitativos– no son experimentalismos marginales, sino que se observan en ellas trazos de sistematicidad: lo que estos poetas modifican es todo el sistema literario.

<sup>188</sup> Κλείετε (105), εἴπατε (108), ἔσπετε (114) y εἴπαθ' (115).

estos himnos pueden referirse al propio canto<sup>189</sup> o ser de carácter general<sup>190</sup> y se expresan siempre con verbos en imperativo.<sup>191</sup>

Sin embargo, esta forma en optativo es una forma común en las plegarias insertas en los epinicios pindáricos.<sup>192</sup> El motivo de la súplica en el epinicio pindárico es himnico en origen: una plegaria pone un sello himnico en el asunto que la precede, y a menudo también este asunto es introducido por una invocación himnica u otro crescendo subjetivo del tipo de αείδειν χορή (cf. O. 8.74–88, P. 1.42–57). Las plegarias y los deseos, entonces, comúnmente están precedidos por la mención de hazañas logradas, y piden por la continuación o amplificación de una felicidad presente. Así lo demuestra también el uso de εἶεν en el epílogo de *Argonáuticas*, en un contexto de plegaria:

Ἴλατ' ἀριστῆες, μακάρων γένος, αἶδε δ' αἰοδαί  
εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν αἰεΐειν  
ἀνθρώποις

Sedme propicios, raza de los héroes  
bienaventurados, y que estos cantos de año en  
año sean más dulces de cantar para los hombres.  
(4.1773-1775)

La influencia de Píndaro en *Argonáuticas* es una característica aún no suficientemente estudiada, pero generalmente reconocida en diversos estudios, no sólo por el tratamiento del mito argonáutico en el más extenso de los epinicios pindáricos que han llegado a nosotros (*Pítica* IV), sino

---

<sup>189</sup> En las conclusiones de los HH 6, 10, 13, 24 y 25.

<sup>190</sup> En las conclusiones de los HH 1, 11, 15, 16, 20, 22, 23, 26 y 30.

<sup>191</sup> Los imperativos que aparecen en las conclusiones de los *Himnos Homéricos* son: ἄρχγε (HH 22), ἄρχε (HH 13), δίδου (HH 15 y 20), δός (HH 10, 11 y 26), ἐντυνον (HH 6), ἔρχεο y ὄπασσον (HH 24), ἴληθι (HH 1, 20 y 23), ὄπαθε (HH 30), σάου (HH 13), τιμήσατε (HH 25). Sólo en un caso se expresa la petición con un verbo en indicativo: Λίτομαι (HH 16).

<sup>192</sup> Listado del uso del optativo del verbo εἰμί en contexto de plegaria en los epinicios de Píndaro: O. 1.115-116, 4.12-13; P. 1.29, 10.21; N. 4.11, 8.35; I. 1.64, 6.7. Por otra parte, P. 2.83 y 96 son simples expresiones de deseo, no es un contexto de plegaria. Omito además, por supuesto, todos los usos del optativo en oraciones subordinadas.

especialmente por la utilización de diversas técnicas narrativas, incluso en el exordio.<sup>193</sup>

Apolonio imita el uso del optativo de este verbo en los epinicios de Píndaro en contexto de plegaria tanto en el exordio como el epílogo de *Argonáuticas*. En el exordio, esta imitación se da en la invocación a las Musas; por esta razón, podemos decir que Apolonio opera fusionando la invocación a las Musas (elemento épico) con la plegaria (elemento himnico). La diferencia entre invocación y plegaria reside principalmente en la función. En primer lugar, hay una gran similitud: las dos apelan a una divinidad que es considerada una fuente de conocimiento poético y cuya autoridad es tomada como aval y guía del canto.<sup>194</sup> Pero, por otro lado, la plegaria *hímnica* en ocasiones puede no pedir la asistencia al dios en el canto, sino la benevolencia en general del dios.<sup>195</sup> Además, la plegaria himnica supone la lógica del *do ut des*, en la que el canto mismo que se está ejecutando (o la promesa de un canto futuro) funciona como una ofrenda (ἄγαλμα) para el dios.<sup>196</sup> Una tercera diferencia reside en que la invocación épica, el narrador pide a la Musa que cante y él parece quedar sumergido o fusionado con la voz de ella.<sup>197</sup>

Aunque esta función himnica de la plegaria está presente en la invocación de Apolonio, queremos dejar en claro que la innovación, en este caso, no reside sólo en un enriquecimiento del contenido del texto (que resultaría de la fusión de las funciones de la invocación épica y la plegaria himnica), sino también (y especialmente) en un enriquecimiento de la textura literaria del poema: dicho de otro modo, Apolonio encuentra una forma

---

<sup>193</sup> Cf. Cuypers (2004: 44, 48-49, 61). Estas técnicas serán analizadas en el siguiente bloque de capítulos.

<sup>194</sup> Para la función de la plegaria o petición en los *Himnos Homéricos*, cf. De Hoz (1998: 52), cf. Nagy (2011: 307-8). Para la función de la invocación en los exordios épicos, Murray (1981) y Wheeler (2002).

<sup>195</sup> Cf. nota 191.

<sup>196</sup> Depew (2000: 62).

<sup>197</sup> Clay (2011: 235).

hímnica para un elemento típicamente épico. Pero, al igual que en el caso anterior, como sucedía con Arato, el que introduce la innovación no es Apolonio, sino Píndaro. Se trata de otro caso de “innovación tradicional”.

### **Conclusión**

Debemos reformular la respuesta de la pregunta que planteamos en el comienzo del trabajo. ¿En qué consiste la innovación en el poema de Apolonio? Como dijimos, la innovación es una técnica literaria que hace interactuar en el texto la matriz épica con diferentes repertorios genéricos. Esta interacción se da, en los casos analizados, de manera triangular: el primer elemento es la matriz épica, el segundo es un elemento de otro género (en este caso, el himno) y el tercero un conjunto de alusiones a otro texto de un poeta importante (Arato, Píndaro) que ha efectuado una innovación similar. En resumen, Apolonio introduce en su texto no sólo la innovación genérica, sino que muestra el origen de esa innovación: su lectura de Arato y Píndaro, lectura que funciona también como el mejor aval que puede tener un poeta que aspira mostrarse como innovador: el hecho de que esos poetas hayan realizado esas innovaciones, es lo que asegura el éxito de las innovaciones de Apolonio. Éste es un punto clave en nuestra lectura. Fantuzzi & Hunter (2007: 1) han señalado que en la poesía helenística

El rol convencional de actuar como fuente de inspiración puede ser atribuido todavía las Musas, pero ahora un predecesor ilustre a menudo se presenta para enseñar al nuevo poeta cómo debe escribir y cómo debe construir la obra que ha comenzado, o también verifica y ratifica que el método que el nuevo poeta ha elegido sea el correcto.

Como señalan los autores, lo que han hecho los poetas helenísticos es distinguir entre inspiración por parte de las divinidades poéticas y la

primacía de la *techne*, pero no ya como un par de opuestos irreconciliables (según la presentación platónica en *Ion* y *Fedro*<sup>198</sup>), sino como dos componentes que forma una poderosa unidad.<sup>199</sup> Si bien estos autores citan como ejemplos una gran cantidad de textos (entre ellos, de Calímaco, Teócrito, Herondas y otros), no citan entre ellos *Argonáuticas*. Consideramos que el análisis del exordio de este poema desarrollado en este capítulo puede y debe leerse también bajo esta fórmula que los autores llamaron “Invocar Musas, evocar modelos”. En efecto, las autoridades poéticas de Arato y Píndaro, presentes en las alusiones del exordio, funcionan como “Musas” que ratifican las elecciones poéticas de Apolonio y aseguran el éxito de sus innovaciones genéricas.

---

<sup>198</sup> Cf. Murray (1996: 6-12).

<sup>199</sup> Fantuzzi & Hunter (2007: 1).

### Capítulo 3:

#### El epílogo y el movimiento himnico

En los últimos versos de *Argonáuticas*, el narrador cierra su relato con un apóstrofe a los héroes:

Ἰλατ' ἀριστῆες, μακάρων γένος, αἶδε δ' αἰοδαί  
εἰς ἔτος ἐξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν αἰεΐδειν  
ἀνθρώποις· ἥδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ πείραθ' ἰκάνω  
ὑμετέρων καμάτων, ἐπεὶ οὐ νύ τις ὑμῖν  
ἄεθλος  
αὖτις ἀπ' Αἰγίνηθεν ἀνερχομένοισιν ἐτύχθη,  
οὐδ' ἀνέμων ἐριωλαὶ ἐνέσταθεν, ἀλλὰ ἔκηλοι  
γαῖαν Κεκροπίνην παρὰ τ' Αὐλίδα μετρήσαντες  
Εὐβοίης ἔντοσθεν Ὀπούντιά τ' ἄστεα Λοκρῶν,  
ἀσπασίως ἀκτὰς Παγασηίδας εἰσαπέβητε.

Sedme propicios, raza de los héroes bienaventurados, y que estos cantos de año en año sean más dulces de cantar para los hombres. Pues alcanzo ya el término glorioso de vuestras fatigas, porque ninguna prueba más os acaeció al regresar desde Egina, ni se levantaron tempestades de vientos, sino que, después de sobrepasar tranquilamente la tierra Cecropia y Áulide, por el interior de Eubea, y las ciudades de los locrios de Opunte, desembarcasteis con júbilo en las costas de Págasas (4.1773-81).

El epílogo lleva el programa narrativo a un final explícito y abrupto, que contrasta con los finales sin marcas explícitas de las épicas homéricas, que, sin embargo, muestran signos implícitos de cierre.<sup>200</sup> El narrador se había propuesto en el exordio recordar los hechos de los Argonautas durante su viaje. Aunque este viaje no termina en Egina, no hay más hazañas para celebrar después de ese punto y por eso la narración debe terminar ahí.

---

<sup>200</sup> Sobre el epílogo de *Argonáuticas*: Albis (1996: 39-42), Clare (2002: 159-62, 283-85), Goldhill (1991: 294-300), Hunter (1993: 119-29). Sobre los finales homéricos, cf. de Jong (2004: 18).



Este epílogo tiene elementos similares a las conclusiones de los *Himnos Homéricos*. Según la clasificación de Janko (1981), estas conclusiones pueden contener tres elementos típicos: (a) el saludo a la divinidad, con los verbos χαῖρε o ἴληθι<sup>201</sup> más el apóstrofe al dios, (b) una o más plegarias, frecuentemente relacionadas con el tema del canto y (c) una referencia de moverse a “otro canto”. Estos tres elementos aparecen en este orden en la mayoría de los elementos *Himnos Homéricos*, que Janko clasifica como “Himnos Atributivos”.<sup>202</sup>

En el epílogo apoloniano resaltan como elementos hímnicos:

- a) El verbo ἰλήκω y el apóstrofe a los Argonautas. Debemos mencionar que la etiqueta de los Argonautas ha cambiado con respecto a la del exordio. Pasamos de la expresión παλαιγενέων φωτῶν (“héroes antiguos”) a μακάρων γένος. Esta expresión puede significar “descendientes de los bienaventurados”, ya que casi todos los Argonautas tienen un ancestro divino, pero también puede ser entendida como “raza de los dioses”, puesto que μάκαρες en *Argonáuticas* designa siempre a los dioses (nunca a los héroes) y, además, se contrapone al sugestivo encabalgamiento de ἀνθρώποις, dos versos después (4.1775). De esta manera, se sugiere que los Argonautas se han convertido en inmortales al final del poema, gracias al poder del poeta que los ha inmortalizado con su obra.
- b) A ese poder para inmortalizar apunta el pedido de que su canto sea cantado “de año en año”. Pero esta plegaria presenta una peculiaridad: en ella, Apolonio utiliza la forma εἶεν (4.1774) –en optativo– forma que, como ya vimos en el capítulo anterior, no está

<sup>201</sup> Cf. e.g. *HH* 1.17, 2.274, 292 y 368, 3.165, 20.8 y 23.4. También en *Argonáuticas*, e.g. 1.1179, 2.693, 708, 4.984, 1014, 1333, 1411, 1600 y 1730.

<sup>202</sup> Himnos atributivos son, según Janko (1981), aquellos himnos en cuya parte media contienen atributos de la deidad a la que se canta. Por otro lado, están los himnos míticos, en cuya parte media contienen un relato mítico sobre esa deidad.

presente en las plegarias de los *Himnos homéricos*, pero sí en las plegarias insertas en los epinicios pindáricos.<sup>203</sup>

- c) Por último, la referencia de “moverse a otro canto”, común –como ya vimos– en las conclusiones de los *Himnos Homéricos*, aquí se transforma drásticamente en su opuesto: no hay nada más que narrar, “Pues alcanzo ya el término glorioso de vuestras fatigas” (4.1775-76). Mientras que los dos elementos anteriores crean en el lector la expectativa de la típica estructura himnica, el tercero crea un fuerte contraste al truncar la sucesión de cantos hilvanados que supone la lógica de conclusión himnica. Este cambio resalta la función del narrador como la *fuerza que controla* el relato, nada menos que en la decisiva instancia de imponer el último límite de la narración.

### 3.a. El movimiento himnico

Además de las características señaladas, cabe mencionar que los estudios bibliográficos no han tomado como significativo el cambio de la referencia a los Argonautas en tercera persona en el exordio, a la referencia en segunda persona en el epílogo:<sup>204</sup> de “recordaré las hazañas famosas de los antiguos héroes” (1.1-2) a “Sedme propicios, raza de los héroes bienaventurados (Ἰλατ' ἀριστῆες, μακάρων γένος) [...] Pues alcanzo ya el término glorioso de vuestras (ὑμετέρων) fatigas, porque ninguna prueba más os (ὑμῖν) acaeció al regresar desde Egina” (4.1773-77). Este cambio

---

<sup>203</sup> Cf. O. 1.115-116, 4.12-13; P. 1.29, 10.21; N. 4.11, 8.35; I. 1.64, 6.7. Estas plegarias no están confinadas a las conclusiones de los epinicios. Además, debemos recordar que esta forma del optativo aparecía en el final del exordio, en la invocación a las Musas (1.22: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς), como variante de las formas en imperativo, propia de las invocaciones a las Musas de los respectivos primeros versos de las épicas homéricas.

<sup>204</sup> Cabe aclarar que ya había aparecido un apóstrofe a los Argonautas, en 4.1383-87, inmediatamente después de que el narrador mencione a las Musas, declarándose fiel servidor e insistiendo en la manera de referir el mensaje “literal”. Sin embargo, este segundo y último apóstrofe es diferente al primero por su ubicación en el epílogo y su relación con el exordio, con el cual forman en conjunto el marco himnico de este poema épico.

gramatical es señalado por Calame<sup>205</sup> como una de las características más importantes de los *Himnos homéricos* largos como género: el “movimiento himnico”. Este “movimiento himnico” marca el paso de la distancia a la cercanía del dios con respecto al himnista, que se produce por la relación de χάρις lograda a través del canto. Como señala el autor, lo que separa a los *Himnos Homéricos* de las oraciones (*prayers*) y la mayoría de los himnos cultuales es la ausencia de una invocación abierta a la divinidad en segunda persona (frecuente, por ejemplo, en los *Himnos órficos*). Formalmente, el dios que es el tema del canto es nombrado en tercera persona, como en la invocación épica. La presencia del “yo” del himnista indica una determinada distancia entre quien habla y su tema en tercera persona. Sin embargo, al final del himno, esa distancia se ha reducido y el dios se ha hecho presente: el relato del himnista ha provocado la epifanía del dios y, por ello, el himnista puede ahora ofrecer un saludo al dios con el χαῖρε formular y quizás también ofrecer una oración o una promesa de futura alabanza. Como explica Clay:

La eficacia de los *Himnos* se demuestra primero llamando la atención sobre la distancia entre el cantor mortal y su tema divino y, finalmente, revelando el exitoso puente que ha creado el himno en la distancia que normalmente hay entre un dios y un humano. Si la épica hace presente el pasado heroico, los *Himnos* hacen presente lo divino.

(Clay 2011: 236)

Si –como afirma Clay– la épica hace presente el pasado heroico, Apolonio confirma esta idea representándola en el epílogo como una especie de epifanía de los héroes ante el aedo y su auditorio, bajo la forma de un procedimiento himnico reconocible por el lector: el “movimiento himnico”. En este apóstrofe, los héroes (que eran parte del mundo narrado) se

---

<sup>205</sup> Calame (2005: 22-24).

convierten en narratarios de la narración principal. Así como el narrador del poema debe ser distinguido del autor real, también el o los narratarios deben ser distinguidos del auditorio real del poema. Sin embargo, salvo en algunos casos especiales (cuando el narratario es tratado con características particulares o es tratado irónica o satíricamente), el narratario y el auditorio real tienden a confundirse, y el auditorio real tiende a identificarse con el narratario.<sup>206</sup> En este sentido, el narratario es (salvo los casos excepcionales anteriormente mencionados) una representación del lector en el texto y, por lo tanto, nos permite observar cómo el poeta concibe la recepción de su obra.

De esta manera, Apolonio aprovecha el potencial metapoético del “movimiento himnico” –entendido como el efecto del poema sobre sus destinatario– para resaltar la eficacia y el efecto de su relato en el receptor, haciendo que este quede sumido e implicado en la propia narración.

En este sentido, un significado especial adquiere aquel adjetivo del exordio de *Argonáuticas* referido a los héroes: *παλαιγενέων* (“antiguos”), que marca la distancia temporal con el momento de la narración. Esta distancia, como sabemos, es clave para la épica homérica, de héroes que pertenecen a un pasado remoto, alejado del presente por una barrera infranqueable. En contraste, en el epílogo del poema el saludo himnico muestra que esos héroes se han hecho presentes, lo cual implica que la épica de Apolonio posee la misma eficacia de los *Himnos Homéricos*.<sup>207</sup> El hecho de que los Argonautas “se hagan presentes” en el momento de la conclusión del poema asegura la concreción del pedido de la voz poética: “que estos cantos de año en año sean más dulces de cantar para los hombres” (4.1774-75). Si los propios héroes han respondido favorablemente, también habrán de hacerlo las generaciones posteriores. El epílogo de *Argonáuticas*, según la lógica del

---

<sup>206</sup> Genette (1988: 130-34).

<sup>207</sup> Cabe recordar que los héroes ya habían sido apostrofados en 4.1383-1387. Sin embargo, esto no invalida la evidente composición anular de la mención de los Argonautas en el exordio y en el epílogo.

“movimiento hímnico”, señala la concreción de un efecto buscado por el relato, efecto que –como veremos en la siguiente sección– es logrado mediante la pericia de este narrador.

### 3.b. El efecto del relato en el receptor y la pericia del narrador

De manera significativa, en el epílogo, al concluir su canto, el narrador utiliza una metáfora espacial para describir el final de su relato: “Pues alcanzo (ἰκάνω) ya los términos (πεῖραθ') gloriosos de vuestras fatigas” (4.1775-1776). Estos versos presentan similitudes con las palabras que, en el libro 2, pronuncia Jasón al agradecerle a Fineo: “Anciano, ya has enumerado los términos de los trabajos de nuestra navegación (δίκεο πεῖρατ' ἀέθλων / ναυτιλίας)” 2.411-412. Jasón se refiere al extenso relato que el adivino ha realizado enumerando las pruebas que los Argonautas deben sortear en las sucesivas etapas de la navegación (un relato interno que guarda muchas semejanzas con el relato épico en el que se inserta<sup>208</sup>).

En las épicas homéricas, expresiones como ἐξείπω καὶ πάντα διύξομαι<sup>209</sup>, lit. “hablaré y pasaré por cada cosa” (*Il.* 9.61)<sup>210</sup> y ἐν μοίῳ γὰρ

---

<sup>208</sup> Para un análisis de este pasaje y su función como relato interno, cf. Llanos (2013).

<sup>209</sup> El verbo διύκνεομαι, compuesto de διὰ “a través de” + ἰκνέομαι “ir”. Eustacio y los escolios dicen que el significado del verbo es διέρχομαι.

<sup>210</sup> En el pasaje iliádico, Néstor señala que el único defecto de Diomedes es que “no ha llegado a la meta de su discurso” (9.56: ἀτὰρ οὐ τέλος ἵκεο μύθων). La mayoría de los escolios señalan que el significado de διύκνεομαι es τέλος ἵκεο μύθων, o más precisamente “ir desde el comienzo hasta el final” (cf. *Scholia in Iliadem*: loc. cit.). Con la utilización del aoristo de ἰκνέομαι se emplea otra vez una metáfora espacial para referirse al discurso, aunque debemos hacer una precisión: según Christensen (2009: 156n22), “la meta del discurso” no sería el final o cierre del mismo (es decir, no sería un discurso incompleto), sino el cumplimiento (cf. Chantraine: loc. cit.) del efecto buscado que debe lograr todo buen discurso en una asamblea. Algo similar sucede con διύξομαι en los dos pasajes de *Iliada*: en el caso del canto 9, cuando Néstor dice “pasaré por cada cosa” –el sentido del verbo tal como lo traducimos en este trabajo– no se refiere, según Christensen, a llegar a un final o cierre del discurso; es decir, no se refiere a que realizará un discurso “completo”, que “abarque todo”, o al que no le falte ninguna parte (porque el discurso que Néstor realiza a continuación [9.96-113] no cumple estas características), sino más bien a su *organización y minuciosidad*, es decir, Néstor no dejará *nada librado al azar* en su discurso, sino que *profundizará en cada cosa* que diga

πάντα δῖκεο\_καὶ κατέλεξας, “de manera oportuna has pasado por cada cosa y la has explicado” (Il. 19.186) representan el discurso como una travesía. En el pasaje de *Argonáuticas* la metáfora del relato viaje se acentúa aún más por la utilización del término *πείρατα*, que une el fin del viaje de los Argonautas con el fin del relato del narrador.

Estos ejemplos forman parte de un patrón muy claro e importante en el poema de Apolonio: la asimilación de la experiencia del narrador a la de los personajes, según el cual la narración del poeta *refleja* el viaje de los Argonautas.<sup>211</sup> De manera significativa, Jasón comienza su viaje invocando a Apolo como el “origen” y el guía del viaje (1.411-414):

Κλῦθι ἄναξ Παγασάς τε πόλιν τ' Αἰσωνίδα ναίων  
ἡμετέροιο τοκῆος ἐπώνυμον, ὅς μοι ὑπέστης  
Πυθοῖ χρειομένῳ ἄνυσιν καὶ πείραθ' ὁδοῖο  
σημανέειν, αὐτὸς γὰρ ἐπαίτιος ἔπλευ ἀέθλων

Escúchame, soberano que habitas Pagasas y la ciudad  
Esónida, que de nuestro padre lleva el nombre, tú que  
me prometiste, cuando consulté tu oráculo en Pito, el  
cumplimiento y los términos del viaje señalarme, pues  
tú mismo fuiste el origen de mis trabajos.

El hecho de que Jasón comience su viaje y la voz del narrador comience su relato en honor de Apolo asimila la voz del narrador con el héroe de su relato y también el poema con el viaje, de manera que el receptor del poema advierte estas asimilaciones (que, además, le son familiares, porque forman parte del repertorio poético y de su propia lengua) y está

---

para que su discurso cumpla el efecto buscado (en este caso, convencer a Agamenón de que, en vistas al bien común, cese en su actitud hostil hacia Aquiles). Cabe agregar, a favor de esta postura, que en el comienzo del discurso Néstor hace hincapié en la organización del mismo (9.96): ἐν σοὶ μὲν λήξω, σέο δ' ἄρξομαι (“en ti finalizaré y por ti comenzaré”). En cambio, en *h.Cer.* 416, señala Christensen, la expresión πάντα δῖξομαι sí se refiere a un relato completo (un relato en el que no oculta nada, cf. *h.Cer.* 394). Igualmente, se tome uno u otro significado, la expresión representa el discurso como una travesía.

<sup>211</sup> Hunter (1993: 84, 120-121); Albis (1995: 43); Beye (1982: 14); Clare (2002: 261-85); Morrison (2007: 306).

preparado para leer otras instancias adicionales de este mismo repertorio a lo largo de la obra, como la que desarrollaremos a continuación: la presentación de los núcleos de acción narrativos como las etapas de un viaje.

En un pasaje del cuarto libro, la voz del narrador pregunta cómo Medea llegó a destruir a su hermano, uno de los temas centrales del libro cuarto:

Πῶς γὰρ δὴ μετιόντα κακῶ ἑδάμασσεσεν ὀλέθρῳ  
Ἄψυρτον; τὸ γὰρ ἡμῖν ἐπισχερὼ ἦεν ἀοιδῆς

¿Cómo, pues, destruyó con siniestra muerte a  
Apsirto, cuando vino a su encuentro. En efecto,  
esto estaba a continuación para nosotros en el  
canto.

(4.450-451)

La partícula γὰρ introduce la explicación de por qué el narrador debe referirse ahora a este tema. El tiempo imperfecto del verbo (ἦεν) aquí es un ejemplo del uso del imperfecto para describir algo que no sólo es cierto en el presente, sino que ha sido cierto siempre y ahora es reconocido.<sup>212</sup> Esto contribuye a la idea de que el argumento de *Argonáuticas* es como una ruta de un viaje y los incidentes que forman este argumento son como los puntos de viaje que deben ser recorridos por el narrador.<sup>213</sup> A lo dicho anteriormente, debemos agregar que el adverbio ἐπισχερὼ (“a continuación”, “en fila”, “uno tras otro”) aparece cuatro veces más en *Argonáuticas* (1.330, 1.528, 3.170 y 3.1269). En estos cuatro casos, se utiliza para referirse al modo en que se sentaban los Argonautas en la nave Argo. Cabe aclarar que la repetición de este adverbio en escenas similares guarda una especial importancia, ya que en todos los casos la organización de los

---

<sup>212</sup> Smyth (1920: §1902).

<sup>213</sup> Beye (1992: 16); Albis (1995: 51). También, en la misma línea, es importante observar el uso del adverbio ἐξείης tanto para personas, cosas o lugares en series espaciales o secuencias de tópicos en el enunciado: 1.30, 455, 1007; 2.314, 380, 395, 771; 3.201, 217; 4.564, 1180, 1231. Cf. 1.742 (la secuencia de escenas representadas en la capa de Jasón).

Argonautas en la nave es una expresión física de la concordia (ὁμόνοια) entre ellos,<sup>214</sup> característica que los distingue como grupo de héroes.<sup>215</sup> A partir de esta consideración sostenemos que los núcleos de acción que vertebran el relato del viaje argonáutico guardan también entre sí una ὁμόνοια, un orden que debe *ser recorrido* por los Argonautas en su viaje y por el narrador en su relato. En este sentido, podemos decir que así como la obra plantea que el rompimiento de esa ὁμόνοια entre los héroes llevaría a consecuencias desastrosas, un rompimiento del orden de las acciones narradas tendría consecuencias similares. De esta manera, el narrador (en su ficción de *performance*) acentúa su habilidad para relatar la historia de un modo “correcto”.<sup>216</sup>

Pero Apolonio no presenta su quehacer poético como un simple trabajo que necesita solamente tiempo para ser realizado, como tampoco presenta el viaje de los Argonautas como un viaje fácil. A veces, tanto el viaje como la épica parecen estar al borde del desastre. Cuando los Argonautas, en su intento de escapar de los colcos, han entrado al fantástico sistema de ríos europeos, estuvieron a punto de dejarse llevar por la corriente del océano. Como Apolonio explica, si hubieran entrado al océano, hubieran tenido pocas chances de regresar a sus hogares (4.641-642) y esto hubiera significado también el final de la obra. Afortunadamente, Hera aparece y los pone en el camino correcto, para salvar el viaje (y el poema):

ἄψ δὲ παλιντροπόμεντο θεᾶς ὕπο καί ῥ'  
ἐνόησαν  
τήνδ' οἶμον τῆπέρ τε καὶ ἔπλετο νόστος ἰοῦσι.

---

<sup>214</sup> Por ejemplo, cuando la Argo parte desde el puerto de Págasas (1.528-532), los Argonautas se sientan en hileras (ἐπισχερῶ ἀλλήλοισιν) y “en buen orden” (εὐκόσμως). Un antecedente importante para este pasaje es *Th.* 6.42.

<sup>215</sup> Sobre la importancia de la concordia en la obra, cf. Caneva (2010).

<sup>216</sup> “La performance de esas historias y temas conocidos era un medio fundamental para establecer y reafirmar la identidad grupal y, por ello, era probable que despertara fuertes sentimientos y participación de parte del auditorio. Los cantores mismos generalmente insistían en que ellos contaban sus historias en el orden correcto y en la manera correcta.” Oesterreicher (1997: 208).



De nuevo volvían hacia atrás por obra de la diosa [Hera] y se percataron de la ruta por la que precisamente se les ofrecía el regreso para los que viajaban. (4.643-644)

El término οἶμος está cargado semánticamente, ya que conlleva asociaciones con la poesía que ninguna otra palabra para “camino” o “ruta” podría tener.<sup>217</sup> De manera similar, νόστος puede ser entendido también como relato de νόστος.<sup>218</sup> Los sentidos literal y metafórico de estas palabras entran en juego en la lectura e invitan, una vez más, al receptor de la obra a asociar el progreso de los Argonautas con la ejecución del poeta de su propia poesía.

Ante esta situación de peligro, la diosa Hera provee a los Argonautas la ruta apropiada, el camino que lleva a completar la épica. Si tenemos en cuenta los dos sentidos anteriormente mencionados, Hera, la divinidad protectora de Jasón, tendría al igual que Apolo la función de guía del viaje y también del relato del viaje, pues su asistencia posibilita la realización de ambas cosas. Por otro lado, si dijimos que un patrón muy claro e importante en el poema de Apolonio es la asimilación de la experiencia del narrador a la de los personajes, es apropiado afirmar que la asistencia de una deidad femenina (Hera) a los personajes principales (los Argonautas) encuentra su correlato en las múltiples asistencias de las Musas<sup>219</sup> a un narrador que se siente incapaz de controlar su material poético.<sup>220</sup> En este patrón, los peligros

---

<sup>217</sup> Es significativo que οἶμος (forma masculina del término οἶμη, palabra homérica para “canción”) aparezca solamente en el libro 4 de *Argonáuticas* (versos 43, 296, 644, 838, 1510, 1541), libro en el que Apolonio rescibe el regreso de Odiseo.

<sup>218</sup> El νόστος es semantizado en *Odisea* como un tipo de relato particular, cf. Zecchin (2002: 311-313).

<sup>219</sup> Cf. 2.884-887, 3.1-5, 4.1-5, 445-451.

<sup>220</sup> Técnica retórica utilizada frecuentemente por Píndaro (e.g.: *O.* 13.43-46, *P.* 8.29-32, *N.* 10.19-20). Muchos pasajes pindáricos de este tipo eran adaptaciones de “gestos” retóricos. Contenían aporías o turbaciones fingidas por parte del poeta y apologías de distintos tipos. Sobre retórica y género lírico, cf. Race (2007).

del navegante de extraviarse en su viaje se corresponden con los peligros del narrador de desviarse de la narración, como se puede observar en 1.1220, en donde el narrador principal se abstiene de relatar en detalle la historia sobre Heracles y Tiodamante, y dice:

ἀλλὰ τὰ μὲν τηλοῦ κεν ἀποπλάγξειεν ἀοιδῆς

Pero esto me apartaría lejos de mi canto.

Significativamente, Apolonio utiliza una forma compuesta del verbo *πλάζω*, un verbo cargado semánticamente, ya que forma parte de la identidad de Odiseo, el viajero extraviado, como se puede ver en el proemio de *Odisea* (ὅς μάλα πολλὰ / *πλάγχθη* 1.1-2).

En resumen, todo relato épico tiene una naturaleza retrospectiva, en la que se distingue el “ahora” –momento del acto de narración– del pasado remoto en el que tuvieron lugar los hechos que son objeto de su relato.<sup>221</sup> Esta naturaleza retrospectiva de la narración le da al narrador el poder de organizar el relato a su voluntad<sup>222</sup> (la “historia” existe ya antes del relato y el narrador puede manipularla y presentarla como quiere); este poder se puede observar, por ejemplo, a través de su conocimiento sobre un futuro desconocido solamente para los personajes (manifestado en las prolepsis<sup>223</sup>). En este sentido, el narrador principal es presentado como un aedo que lleva a cabo en tiempo presente su narración épica, como se puede advertir, especialmente, en el proemio,<sup>224</sup> en sus distintas intervenciones a lo largo de la obra<sup>225</sup> y en el epílogo.<sup>226</sup> El narrador mismo presenta esa *ejecución del relato*

<sup>221</sup> Morrison (2007: 273).

<sup>222</sup> Sobre esta relación entre analepsis y prolepsis, cf. Rimmon-Kenan (2005: 405).

<sup>223</sup> Por ejemplo: 1.78-81 (cf. 1467-1536), 1298-1309, 1345-1348.

<sup>224</sup> “Recordaré” (μνήσομαι 1.2), “ahora yo quisiera contar” (νῦν δ' ἂν ἐγὼ [...] μνησάμην), “primero recordemos a Orfeo” (Πρῶτά νυν Ὀρφεὺς μνησώμεθα).

<sup>225</sup> Por ejemplo, cuando se dirige a “su auditorio”: 1.725-726, 765 ss., 2.171 ss., 3.1265, 4.238, 4.428, 4.997.

<sup>226</sup> “Sedme propicios” (Ἰλατ' 4.1773), “pues alcanzo ya los términos gloriosos de vuestras fatigas” (ἤδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ πείραθ' ἰκάνω / ὑμετέρων καμάτων 4.1775-1776).

como un viaje. Su pericia y la asistencia de las Musas hacen que el relato épico fije su meta en el exordio (“recordaré las hazañas famosas de los antiguos héroes”, 1.1-2) y la cumpla exitosamente en el epílogo (“alcanzo ya el término glorioso de vuestras fatigas”, A.R. 1775-76). Esta capacidad de manipular la narración para no *desviarse* y *naufregar* en el relato épico es lo que asegura que el texto cumpla su efecto. Y este efecto en el receptor está inscripto en el texto, en lo que llamamos “el movimiento himnico de *Argonáuticas*” en el epílogo. El poema de Apolonio, a la manera de los *Himnos Homéricos*, ha logrado obtener la *χάρις* de los héroes, que se hacen presentes en el *aquí* y *ahora* del aedo, convirtiéndose en narratarios que han respondido de manera exitosa a la eficacia del relato épico.<sup>227</sup>

### 3.c. El narratario y la poética de la recepción

El epílogo no es el único *locus* del poema en el que el narratario aparece representado de manera explícita. Byre (1991) ha analizado diferentes instancias en las que el narrador se dirige al narratario utilizando la segunda persona (dentro de lo que nosotros llamamos la ficción de *performance*). Entre ellas destaca el pasaje dentro de la famosa écfrasis de la capa de Jasón, en el que se describe la última de las siete imágenes y en la que el narrador hipotetiza una situación en la que el narratario contempla y reacciona a esa imagen tan particular:

Ἐν καὶ Φοῖξος ἔην Μινυΐης, ὡς ἑτέον περ  
 εἰσαΐων κριοῦ, ὃ δ' ἄρ' ἐξενέποντι εἰοικώς.  
 κείνους κ' εἰσορόων ἀκέοις ψεύδοιό τε θυμόν,  
 ἐλπόμενος πυκινήν τιν' ἀπὸ σφείων ἑσακοῦσαι  
 βάξιν, ὃ καὶ δηρὸν περιπορπίδα θηήσαιο.

<sup>227</sup> Quizás hay aquí una similitud entre el movimiento himnico de *Argonáuticas* y la técnica alusiva, tal como la describía Pasquali, en la que la competencia alusiva del lector siempre está “en abismo”, inscripta en el texto, cf. Bonanno (1991: 23-24).

Allí también estaba el Minio Frixo, como escuchando de verdad al carnero y éste parecía hablarle. Al contemplarlos enmudecerías y te engañarías en tu ánimo esperando oír de ellos alguna sabia palabra, y en esa espera por mucho tiempo los admirarías.

(1.765-767)

La situación hipotética que se presenta en este apóstrofe es más elaborada comparada no sólo con los ejemplos que encontramos en las épicas homéricas, sino también con el resto de los ejemplos en *Argonáuticas*. Dura un largo tiempo (δὴρὸν) e incluye un conjunto complejo de percepción, comportamiento y actividad mental de parte del narratario. Esta situación en la que el narratario contempla en silencio y reacciona mentalmente a la escena en la que se representa a Frixo oyendo y al carnero hablando, no guarda ninguna analogía con los sucesos narrados en el episodio de las lemnias (donde se inserta esta écfrasis) ni con ninguno de los sucesos narrados en el poema.<sup>228</sup> Es como si la capa de Jasón de repente se trasladara del mundo ficcional de los sucesos épicos a un mundo hipotético ocupado sólo por la capa y el narratario; o más precisamente, del mundo de lo narrado al mundo de la narración, el mundo compartido por el narrador y el narratario.

De esta manera, se resalta el mundo de la narración al señalar en varias ocasiones al narratario, una de las partes fundamentales de la situación comunicativa ficticia del aedo ante su auditorio (el apóstrofe contiene tres verbos en segunda persona del singular: ἀκέοις, ψεύδοιό y θηήσαιο). De hecho, la situación hipotética presentada en este apóstrofe tematiza la relación entre el narratario, el narrador y su narración (el mundo ficcional). Esta situación hipotética, en la que él ve una escena de la saga argonáutica, parece reflejar la situación real del receptor del poema, que

---

<sup>228</sup> Byre (1991: 224).

escucha/lee la descripción de la escena de la capa de Jasón y, además, al escuchar/leer *Argonáuticas* queda atrapado en los sucesos de su mundo ficcional.<sup>229</sup>

En este apóstrofe, insertado en una tipología textual como la écfrasis de la capa de Jasón, –con sus referencias metapoéticas y su carácter de programa poético– el narrador alude al “encantamiento” que produce su canto en el narratario.<sup>230</sup> El narrador, como entiende Byre,<sup>231</sup> hace que el lector ponga atención no en un aspecto o personaje de la historia (como en los otros casos de apóstrofes al narratario), sino en un espejo/reflejo de su propia actividad.

Sin embargo, hay un aspecto de esta imagen que no ha sido tenido en cuenta y que consideramos que es un aporte importante para comprender la figura del narratario en *Argonáuticas*. Tanto en esta imagen de Frixo como en el epílogo nos hallamos, entonces, ante *puestas en abismo* de la recepción del poema. Puesto que la écfrasis de la capa de Jasón ha sido considerada como una *puesta en abismo* del poema en que está inserta,<sup>232</sup> es notable que tanto en la última imagen de la capa como en el final del poema se introduzcan *puestas en abismo* de la recepción del poema. Se trata, entonces, de un aspecto *programático*, que podríamos llamar una *poética de la recepción* inscripta en el texto. Esta *poética de la recepción* pone especial atención en el efecto del relato sobre el receptor. De esta manera, Apolonio nos transmite su forma de entender la poesía: el momento del efecto sobre el lector es cuando la poesía alcanza su plenitud expresiva.

---

<sup>229</sup> Byre (1991: 226).

<sup>230</sup> Otra instancia en la que aparece representado el “encantamiento” de los receptores es en la reacción de los Argonautas ante el relato cosmogónico de Orfeo en 1.496-515, narrador interno que funciona como una figura duplicativa del poeta y cuyo modo de narrar es asimilable al del narrador principal de *Argonáuticas*.

<sup>231</sup> Byre (1991: 227).

<sup>232</sup> Shapiro (1980).

## Conclusión del Bloque I

En este primer bloque de nuestro análisis hemos analizado diferentes funciones y significados de elementos hímnicos presentes en el exordio y el epílogo de *Argonáuticas*. El recorrido total –desde los dos primeros capítulos en el que poníamos énfasis en las estrategias compositivas del autor (la ficción de *performance original*, en el capítulo 1; las innovaciones tradicionales, en el capítulo 2) hasta el tercer capítulo, centrado en la representación del receptor del poema (el movimiento hímnico y la poética de la recepción)– verifica la afirmación de Riu sobre la importancia del estudio de los géneros literarios:

(...) en el género es donde se realiza de modo más perentorio la necesidad de tener en cuenta tanto la producción como la recepción, dado que el género constituye una especie de marco en el cual o respecto al cual una obra es compuesta e interpretada.

Riu (2003: 41)

En primer lugar, vimos cómo la incorporación de elementos hímnicos como el saludo al dios antes del comienzo del relato épico alude a la función del himno como proemio y, por lo tanto, reconstruye el modo en que se ejecutaban los cantos épicos orales. Lo que antes era un contexto de *performance* se vuelve en el poema de Apolonio objeto de imitación. La *techné* del poeta transforma ese “contexto perdido” en una técnica literaria que define genéricamente la obra dentro de una matriz épica. Esto es lo que llamamos “ficción de *performance*”.

Pero, además, el uso de esta técnica y la conciencia de la utilización de la escritura como vía de comunicación literaria hacen que esa *performance* creada por la ficción se convierta (dentro del pacto literario) en un supuesto “estado original” de ese texto, un estado tan perdido como aquellos contextos de *performance* originales de la literatura griega de los períodos

arcaico y clásico. Puesto que en la época helenística la gran variedad de estas ocasiones de *performance* que definían genéricamente a una obra poética ya no tenía ninguna función real,<sup>233</sup> y que esa pérdida y distancia era sentida por los poetas alejandrinos,<sup>234</sup> la técnica literaria apoloniana de la “ficción de *performance* original” en *Argonáuticas* puede tener su germen en la lectura de aquellos textos heredados de la tradición. Dicho de otro modo, la imposibilidad de recuperar esa supuesta *performance* original de *Argonáuticas* sería un “reflejo creativo” de la imposibilidad real de recuperar los contextos originales que definían genéricamente los textos de diferentes poetas del pasado, ahora asequibles por medio de la lectura.

En el segundo capítulo, analizamos cómo el exordio de *Argonáuticas* alude a innovaciones literarias realizadas por dos modelos importantes de la tradición (Píndaro y Arato) y que implican la incorporación de elementos himnicos en géneros no himnicos. Estas alusiones, como dijimos, funcionan como los avales poéticos de la incorporación de elementos himnicos en el exordio de *Argonáuticas* (y en toda la obra). Como señala Rossi con respecto a los poetas alejandrinos:

Al faltar el lazo con la ocasión (la fiesta religiosa, el simposio, etc.) el poeta fue llevado a elaborar el propio producto con mayor libertad, además de con arbitrio. Estaba vinculado, sí, al respeto de un código, pero era un código que él mismo creaba, liberándose de las leyes de los géneros literarios tradicionales. El género literario que determinaba formas y contenidos en relación con el destino de la obra se transformó así en una estructura abierta de infinitas posibilidades de innovación y experimentación.

Rossi (1995: 86)

---

<sup>233</sup> Fantuzzi & Hunter (2007: 23-25).

<sup>234</sup> Cf. Bonanno (1991: 21-22) y Fantuzzi & Hunter (2007: 23).

Pero no debemos entender la innovación como un hecho constatable científicamente. No se trata de comparar la totalidad de los textos de la tradición literaria griega (totalidad de la que, además, no disponemos) para comprobar, por ejemplo, que es la primera vez que en un texto épico se incorpora un elemento himnico. Entendemos la innovación literaria como una técnica literaria: el texto de *Argonáuticas* se presenta como innovador dentro de una tradición. Nos señala su matriz épica y los desvíos de esa matriz (mediante la incorporación de elementos himnicos). También alude a dos poetas de autoridad incuestionable para los alejandrinos que han utilizado el mismo recurso de incorporar elementos himnicos. Si Píndaro y Arato avalan esa innovación, el lector también lo hará. La tradición no sólo provee el “material” sobre que el poeta innova, sino que también le enseña cómo debe innovar. Esto es lo que llamamos “innovaciones tradicionales”.

Estas técnicas literarias (la ficción de *performance* y la innovación) necesitan como condición necesaria un lector que pueda interpretarlas. Esto es lo que presentamos en el tercer capítulo, cuando analizamos la figura de los narratarios principales como representaciones del lector. Mediante la incorporación de elementos himnicos en el epílogo de *Argonáuticas* se crea el efecto del “movimiento himnico”, efecto que muestra la eficacia de un poema en su narratario y debe ser leído en un nivel metapoético. Nos muestra qué piensa el poeta acerca de la recepción de su poema y forma parte de lo que llamamos una “poética de la recepción” que pone énfasis en el efecto del texto en el lector, destacando el momento del efecto como elemento crucial del hecho literario.



## Bloque II

### ASPECTOS TRÁGICOS EN LA CONFIGURACIÓN DE LOS PERSONAJES: EL CASO DE FINEO

Después de vencer a los bebrices, en el comienzo del segundo libro los Argonautas se encuentran con el profeta ciego Fineo (2.178-536). En este episodio se narra la más larga de las estadias de los Argonautas en la sección del viaje que abarca el segundo libro, y esta extensión no es azarosa sino que tiene un significado especial en este episodio. En él, Fineo les da a los Argonautas una extensa profecía y una referencia enigmática sobre la ayuda que vendrá en el futuro de parte de Cipris (2.311-425). Esta profecía abarca todo el viaje que los Argonautas llevarán a cabo en el resto del segundo libro y el comienzo del tercero.

Cuando los Argonautas llegan a Bitinia, la tierra del anciano Fineo, el narrador principal nos da información sobre su destino: Fineo había recibido de parte de Apolo el don de la visión profética, pero no lo había usado de manera conveniente, sino en exceso:

οὐδ' ὅσσον ὀπίζετο καὶ Διὸς αὐτοῦ  
χρείων ἀτρεκέως ἱερὸν νόον ἀνθρώποισιν

ni lo más mínimo se recataba en revelar con exactitud a  
los hombres incluso la sagrada voluntad del propio  
Zeus.  
(A.R. 2.181-182)

Por esta razón el dios le dio una “prolongada vejez” (γῆρας δηναιὸν, A.R. 2.183) y le quitó la vista. También le envió a las Harpías, que siempre contaminaban o robaban la comida que le traían sus vecinos. Como veremos más adelante, el hecho de que el dios le dé a Fineo una prolongada vejez es

significativo, ya que se aplaza la muerte como posibilidad de salvación de los padecimientos monstruosos que debe sufrir. En cambio, está determinado que la llegada de los Argonautas lo liberará de este mal para siempre, como vemos en 2.195-196: ὧν οἱ ἰόντων / θέσφατον ἐκ Διὸς ἦεν ἔης ἀπόνασθαι ἐδωδῆς, “esos mismos, a cuya llegada le fuera anunciado por parte de Zeus que gozaría de su comida”. Esto lo logran los hijos de Bóreas, quienes persiguen a las Harpías para matarlas. Sin embargo, Iris evita que éstos aniquilen a los monstruos y promete a cambio que ya no molestarán a Fineo. Entonces, los dos héroes regresan a las Estrófades (2.209-210). Mientras tanto, el resto de los Argonautas cenan con Fineo y escuchan la predicción antes mencionada de su viaje a la Cólquide, pero con la advertencia de que el profeta no puede revelar de manera completa la voluntad de los dioses. Después del regreso de los Boréadas, Fineo habla de las particulares condiciones en las que se encuentra su vida. Luego de un sacrificio como ofrenda a los dioses y un retraso debido a los vientos adversos, los Argonautas continúan su viaje (2.438-499).

A continuación, presentaremos dos capítulos en los que analizaremos de manera detallada cómo funcionan las matrices de la épica y la tragedia en la configuración del personaje de Fineo. En el primer capítulo, presentaremos brevemente la tradición de la figura de Fineo antes de Apolonio de Rodas, como así también los posibles modelos homéricos para este personaje, para observar cómo operan los modelos y los repertorios genéricos en su configuración. Luego analizaremos un aspecto de este episodio que muestra ecos de tragedias: Fineo, como una figura profética que actúa como guía de viaje para los héroes, se asemeja al Prometeo de la tragedia. En el segundo capítulo, nos centraremos en la ancianidad y la descripción de la fragilidad corporal de Fineo, dos aspectos que presentan reminiscencias de la configuración de ancianos en la tragedia, especialmente del anciano Edipo en Sófocles y los ancianos de Eurípides. En ambos casos, partiremos de un

análisis de relaciones intertextuales (por ejemplo, entre *Argonáuticas* y *Prometeo Encadenado*), que derivará en un análisis de intergenericidad (en este caso, de la presencia de determinados elementos del repertorio trágico en un poema épico como *Argonáuticas*). En este sentido, seguimos el excelente estudio de Jenny (1982), quien sostiene que no es posible hacer una distinción rígida entre los niveles de código y texto: “los arquetipos genéricos, aunque abstractos, constituyen también estructuras textuales”<sup>235</sup> y, por esta razón, una referencia a un texto evoca implícitamente una referencia a un conjunto de significados posibles que forman parte de un código genérico determinado. Dicho de otra manera, el modo en el que Apolonio configura a su Fineo a través de referencias a textos trágicos implica que el lector reconozca cómo interactúan esas “láminas” trágicas y épicas en su texto, ya sea que los sentidos de esas láminas se integren o se confronten reflexivamente. El empleo que aquí hacemos de los términos “integrar” y “confrontar reflexivamente” remite intencionalmente a los dos tipos de alusión propuestos por Conte (1986). Como ya vimos en la Introducción de esta tesis, Conte (1986) divide la alusión en dos subtipos: integradora (un ensamble armónico y enriquecedor de sentidos) y reflexiva (como una interfaz de sentidos que dialogan, pero nunca se fusionan). Según nuestra propuesta, en estos dos modos interactúan los repertorios genéricos de la tragedia y la épica en *Argonáuticas*.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Jenny (1982: 42).

<sup>236</sup> Como señalamos en la Introducción general de esta tesis, en el apartado “7. Aproximación a las teorías de la alusión”, las reseñas de Porter (2008: 599) y Reed (2010: 117) señalan la falta de una distinción clara en Harrison (2007) entre enriquecimiento genérico y alusión (y otras formas también, como la parodia). En Harrison (2013) se incluye el “enriquecimiento” como una de varias formas de un concepto más general: la interfaz genérica. Cabe aclarar, como dijimos en la Introducción, que no es el objetivo de nuestro trabajo redefinir toda la nomenclatura y los conceptos que analizan las formas de diálogo entre dos textos, sino simplemente ver cómo el cruce entre “enriquecimiento genérico” y “alusión” –con la consecuente ampliación y profundización del concepto de Harrison (2007)– es útil para leer las formas de interacción genérica en *Argonáuticas*.

En este caso, dedicaremos todo el bloque a un episodio particular, por tres razones: (1) porque no ha sido suficientemente estudiada la presencia de los aspectos trágicos en él,<sup>237</sup> (2) por ser un episodio extenso y sumamente importante para la trama narrativa del poema y (3) porque tiene como protagonista principal a un profeta, cuya actividad refleja de dos maneras la actividad del poeta (y, por lo tanto, puede ser analizada en un nivel metapoético): mediante el oráculo (retomando la tradicional comparación entre poesía y profecía, presente también en el poema, desde el exordio) y mediante la narración de un viaje (ya que tanto Fineo como el narrador principal relatan el periplo argonáutico).

Cabe aclarar que, debido al estado de la tragedia griega que nos ha llegado, en este capítulo serán de gran utilidad los escolios de *Argonáuticas*, ya que éstos reconocen los modelos trágicos perdidos para nosotros. Como afirma Sistakou,<sup>238</sup> estos escolios no contienen ningún comentario sobre la presencia de la tragedia como género en *Argonáuticas*, pero frecuentemente señalan reminiscencias verbales y detalles de argumentos de los tragediógrafos más importantes con referencias a obras específicas. Como veremos en el caso de Fineo, también nos servirán los escolios para conocer tradiciones de textos que trataron este mito y no han llegado sino fragmentariamente hasta nosotros.

---

<sup>237</sup> Hemos hecho un primer análisis de este episodio y sus modelos épicos en Llanos (2013). Muy valioso es el breve, pero rico, análisis de Hunter (1993: 90-95) y Cuypers (2004: 60-61), sobre el rol de Fineo como narrador secundario y sus relaciones con el narrador principal. Sobre aspectos trágicos del episodio, Sistakou (2016: 147-148) ofrece un par de apreciaciones generales, aunque no se detiene en el análisis textual del episodio.

<sup>238</sup> Sistakou (2016: 141-142).

## Capítulo 1

### Los modelos épicos y trágicos de Fineo: integración y confrontación reflexiva

Hay varias versiones del mito de Fineo, pero sólo nos han llegado en fragmentos.<sup>239</sup> Según los escolios de *Argonáuticas*, Fineo aparece en las *Grandes Eas* y en el *Catálogo de Mujeres* de Hesíodo (*Schol.* A.R. 2.178c = Hes. *Fr.* 254 Merkelbach-West).<sup>240</sup> En estas obras aparece ya su encuentro con los Argonautas y se lo representa como ciego. Además, encontramos en Hesíodo el enfrentamiento entre Fineo y las Harpías (Hes. *Fr.* 151 Merkelbach-West).

Entre los tragediógrafos, parece haber sido muy popular la versión de un Fineo cruel. Según esta versión, Fineo rechaza a su primera esposa (Cleopatra, hija de Bóreas). Para no oír sus quejas, la encarcela y le arranca los ojos. Finalmente, Cleopatra es liberada por los Argonautas (más precisamente, por los Boréadas, que se encuentran en la tripulación), quienes matan a Fineo. Sin embargo, el estado fragmentario de la tradición dramática restringe seriamente nuestro conocimiento. El argumento del *Fineo* de Esquilo es incierto.<sup>241</sup> Sófocles, por su parte, probablemente haya escrito dos dramas titulados *Fineo*. Está claro que en los dos dramas se trata esta versión, anteriormente mencionada, de un Fineo cruel. También se menciona esta versión en *Antígona* (*S. Ant.* 966-987: Fineo ciega a sus hijos con agujas de lanzadera). En *Phineus* *Fr.* 704 Radt (= *Schol.* A.R. 2.178-82) también se menciona esta acción, frente a otras versiones que, según indica el escoliasta, resaltan la longevidad de Fineo (por varias generaciones). Según el *Fr.* 705 Radt, la versión que aparece en Sófocles (según la cual Fineo es cegado como castigo por haber dado muerte a sus propios hijos), se opone a otra versión,

---

<sup>239</sup> Cf. Jackson (1993: 10-22).

<sup>240</sup> Cf. *Schol.* A.R. 2.178b.

<sup>241</sup> El *Fr.* 258 Radt menciona la persecución a las Harpías.

en la que los dioses le dan a elegir a Fineo entre una vida corta y saludable o una vida larga como ciego y profeta, y éste elige la segunda opción.<sup>242</sup>

Apolonio, por su parte, parece haber combinado elementos de la figura de Fineo como anciano profeta y la figura del Fineo cruel con sus hijos. Como dijimos anteriormente, en *Argonáuticas* ha sido cegado por una ofensa grave contra Zeus (A.R. 2.181 ss.; cf. 311-316) y las Harpías lo atormentan (2.187-193, 262-300).<sup>243</sup> En este sentido, encontramos la presencia de los dos elementos: la larga edad y la ceguera, en una clara alusión a las dos versiones del mito: “Por ello precisamente le envió [Zeus] una prolongada vejez y le arrebató de sus ojos la dulce luz” (A.R. 2.183-184).

También se menciona en el poema de Apolonio la boda de Fineo con Cleopatra, a fin de establecer una relación de parentesco con los Boréadas, relación que pudimos ver en los ejemplos de Sófocles citados anteriormente, aunque de manera diferente. Apolonio no nombra un segundo matrimonio de Fineo ni hijos de Cleopatra. Sería posible pensar que Fineo haya ocultado en su presentación a los Argonautas el rechazo de sus hijos (descendientes de Bóreas) para obtener la ayuda de ellos. Una estrategia similar fue utilizada por las lemnias en el episodio de la isla de Lemnos (1.609-632), pero a diferencia de ese episodio, donde el lector es informado de los crímenes de los varones de Lemnos, en el episodio de Fineo, no tenemos ninguna indicación de que sepamos más que los Argonautas. Además, los crímenes crueles de Fineo no parecen encajar con su caracterización en *Argonáuticas*.<sup>244</sup>

En las épicas homéricas, podemos encontrar varias figuras que funcionan como modelos para Fineo. En primer lugar, tenemos varias figuras de profetas. Cuando el narrador principal presenta a Fineo como profeta,

---

<sup>242</sup> Cf. También *Schol. S. Ant.* 981.

<sup>243</sup> Cf. Hes. *Fr.* 254. 151 Merkelbach-West.

<sup>244</sup> Cf. 2.453-454, el episodio de Parebio, donde Fineo es caracterizado por su intención de ayudar. Esto coincide con su rol en el poema como un “ayudante” en el viaje de los Argonautas; Fineo utiliza su don de profeta para ayudar a los héroes con el fin de obtener de parte de ellos la liberación de su castigo. Sobre esta característica, cf. Hunter (1993: 90-91).

podemos ver una referencia a los videntes Mérope y Calcante en *Ilíada*, profetas por antonomasia en la tradición literaria griega. En los pasajes que compararemos a continuación, podemos advertir que, aunque el vocabulario y el orden de las palabras en el hexámetro son similares, es muy diferente el enfoque que se hace en la presentación de Fineo como profeta. Mientras que en los pasajes iliádicos se resalta la particularidad de estos adivinos por el don que le han otorgado los dioses, en *Argonáuticas* se destacan los sufrimientos generados por ese mismo don:

#### Presentación de Mérope en *Ilíada*

Μέροπος Περκωσίου, ὃς περὶ πάντων  
ἤδεε μαντοσύνας

(...) de Mérope Percosio, que mejor que todos  
conocía las artes adivinatorias.  
(*Il.* 2.831-832)

#### Presentación de Calcante en *Ilíada*

ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων

(...) gracias a la adivinación que le había procurado  
Febo Apolo.  
(*Il.* 1.72)

#### Presentación de Fineo

ὃς περὶ δὴ πάντων ὀλοώτατα πῆματ' ἀνέτλη  
εἵνεκα μαντοσύνης, τήν οἱ πάρος ἐγγυάλιξεν  
Λητοῖδης

(...) quien entre todos sin duda padecía las desgracias  
más funestas a causa del don profético que antaño le  
concediera el Letoída.  
(*A.R.* 2.179-181)

Por otro lado, también son modelo de Fineo figuras como Circe (*Od.* 12.37-141, cf. 10.488-540),<sup>245</sup> Tiresias (*Od.* 11.92-137),<sup>246</sup> Proteo (*Od.* 4.360-575) y también Néstor (*Il.* 23.306-348), quienes funcionan como consejeros y guías proféticos del viaje de los distintos héroes.<sup>247</sup> La Circe homérica, que puede ser considerada como un modelo para el Fineo de Apolonio es, por lo tanto, “anticipada” en este episodio, pues aparece más adelante en *Argonáuticas* (en el cuarto libro) en persona cuando Jason y Medea, en el viaje de regreso, se dejan disuadir (A.R. 4.659-752). Es decir, Circe primero es modelo de Fineo y, luego, aparece como personaje. Esta técnica literaria es utilizada en varias ocasiones por Apolonio: primero, en determinado momento de la narración, utiliza una figura literaria de la tradición como modelo de un personaje y, en un punto posterior de la narración, hace aparecer esa misma figura, no como modelo, sino como personaje de *Argonáuticas*. Por ejemplo, los feacios odiseicos están representados por el paralelo Medea/Nausícaa a lo largo del tercer libro de *Argonáuticas* y, luego, en el cuarto libro, los feacios son visitados por los héroes (4.982-1222).

Como veremos a continuación, las relaciones que se establecen entre Fineo y la Circe homérica son complejas y su análisis nos ayudará a entender los modos en que *Argonáuticas* dialoga con la tradición literaria. En efecto, el relato interno de Fineo, que funciona como puesta en abismo de *Argonáuticas*, tiene como modelo el relato interno de Circe, que también funciona como puesta en abismo en la obra que lo contiene. Los dos relatos funcionan como discurso-programa, cuyo tema principal es la ruta del viaje y los peligros que deberán afrontar los héroes en el mar. Esta es otra instancia en la que el viaje de los Argonautas es asimilado al de Odiseo.

---

<sup>245</sup> Knight (1995: 169-170).

<sup>246</sup> Incluimos en esta lista a Tiresias, quien, según Circe, será el encargado de darle información sobre las rutas del regreso (*Od.* 10.539-540), aunque finalmente no lo hace él sino la misma Circe.

<sup>247</sup> Knight (1995: 172).



Además, debemos tener en cuenta que en el discurso de Circe hay una referencia muy importante a la nave Argo (12.70). La diosa habla de dos rutas: la que se abre entre Escila y Caribdis (12.73-110) y la que se abre entre las piedras errantes (12.58-72); ésta, según Circe, sólo fue atravesada por la nave Argo. De esta manera, cuando el receptor reconoce el contexto en el que se encuentra el pasaje homérico al que se hace alusión en *Argonáuticas*, la relación intertextual se complejiza. En efecto, en *Odisea*, un relato interno que funciona como puesta en abismo menciona otro viaje similar al de Odiseo (el de los Argonautas). Y en *Argonáuticas*, un relato interno, que funciona como puesta en abismo, hace alusión a un relato interno de *Odisea* que también funciona como puesta en abismo y en el que se menciona el viaje de la nave Argo. Esta compleja red de relaciones, sugerimos, es de vital importancia para la lectura de las relaciones intertextuales entre estas dos obras, ya que *Odisea* es, con respecto a *Argonáuticas*, anterior (pues la obra es anterior cronológicamente) y posterior (ya que los sucesos que narra la primera son posteriores a los que narra la segunda, en el tiempo mítico). Dicho de otro modo, *Odisea* es anterior como modelo para *Argonáuticas*, pero es posterior en la secuencia narrativa mítica que las unifica. Además, este aspecto debe ser tenido en cuenta para entender la técnica narrativa que describimos anteriormente, según la cual determinadas figuras (como Circe o, como veremos más adelante, Prometeo) aparecen primero como modelo y, más adelante en la secuencia narrativa como personajes, presentes en la trama del poema.

En la siguiente sección de este capítulo analizaremos cómo el Prometeo esquileo funciona como modelo trágico para el Fineo apoloniano.

Como hemos visto anteriormente, las Harpías son parte de la leyenda de Fineo ya antes de Apolonio. Un testimonio de esto se puede encontrar en *Euménides* de Esquilo, aunque la sacerdotisa de Apolo, que compara a las

Erinias con ellas, no menciona su nombre (A. *Eum.* 50- 52). Sin embargo, en la imagen que vio la sacerdotisa, las Harpías roban la comida de Fineo y, en *Argonáuticas*, roban una parte y lo que dejan lo ensucian. Este aspecto es puesto de relieve por Apolonio.

En el poema de Apolonio, Iris llama a las Harpías Διὸς κύνας, “perros de Zeus” (A.R. 2.289). Del mismo modo se llama, en *Prometeo Encadenado*, al águila que atormenta a Prometeo todos los días (A. *Pr.* 803):<sup>248</sup> ὀξυστόμους γὰρ Ζητὸς ἀκραγεῖς κύνας / γρῦπας φύλαξαι, “guárdate de los grifos, perros de Zeus no ladrones y de afilado hocico”, y Διὸς δέ σοι / πτηνὸς κύων, “el perro alado de Zeus” (A. *Pr.* 1021-1022). Debemos recordar que el águila castiga a Prometeo porque éste se opone a Zeus (*Pr.* 1007-1035); de la misma manera, Fineo es castigado por profetizar en exceso, contra la voluntad de Zeus (A.R. 2.313-314). Tanto Prometeo como Fineo son castigados por Διὸς κύνας, y a ambos también se les promete (al menos en parte) la salvación por parte de semidioses con el consentimiento de Zeus (A. *Pr.* 1026-1029; A.R. 2.194-196).<sup>249</sup> Prometeo afirma que la muerte, que podría salvarlo, le está vedada, por su condición de inmortal (A. *Pr.* 753). En este sentido, Fineo, que no es inmortal, ve la muerte como la cura y la salvación de su mal, pero ésta sólo lo alcanzará después de una vida demasiado larga (A.R. 2.183-221). Cuando los Argonautas se encuentran con Fineo, le preguntan sobre su destino y muestran compasión por él (A.R. 2.244-256). Del mismo modo, en una manera típicamente trágica, el coro de Oceánides le hace preguntas a Prometeo (*Pr.* 160-168).

También se pueden observar otros puntos de contacto por los que Prometeo puede unirse a las figuras homéricas anteriormente mencionadas (Proteo, Circe, Tiresias, Néstor):<sup>250</sup> tanto Prometeo como Fineo son profetas

---

<sup>248</sup> Cf. Mooney (1912: 170), Vian (1974: 190), Cuypers (1997: 295).

<sup>249</sup> Cf. Vian (1974: 147) y Jackson (1993: 19).

<sup>250</sup> Cf. Vian (1974: 146-148) y Knight (1995: 169-170).

que muestran el camino a héroes que viajan (Prometeo a Ío en *Prometeo Encadenado*; Prometeo a Heracles en *Prometeo Liberado*;<sup>251</sup> Fineo a los Argonautas en *Argonáuticas*<sup>252</sup>). No podemos saber cuán detalladas eran las indicaciones de Prometeo para Heracles en *Prometeo Liberado*. El episodio de Ío en *Prometeo Encadenado*, generalmente considerado una innovación por parte del autor,<sup>253</sup> abarca un total de 325 versos, en los que se dan las instrucciones de viaje (aproximadamente 150 versos distribuidos en dos secciones).<sup>254</sup> En *Argonáuticas*, las instrucciones de viaje de Fineo abarcan aproximadamente 100 versos. En ambos casos, el profeta, aunque no puede ver, sabe exactamente quién lo visita (*Pr.* 589-621; A.R. 2.206-208).

Cabe agregar que los discursos de Prometeo y Fineo, que funcionan como guías de viaje, se pueden leer como catálogos (o, al menos, deberíamos decir, como discursos de personajes que presentan características importantes de los catálogos).<sup>255</sup> En efecto, en ambos casos se trata en líneas generales de una enumeración de lugares, sin ningún desarrollo o acción. En el caso de *Argonáuticas*, la enumeración de las rutas y estadías del viaje guarda relación con el carácter episódico de la narración de viajes, sobre todo en el segundo libro, en el que la enumeración de lugares que los Argonautas van dejando atrás es frecuente.

Como dijimos anteriormente, más adelante, en *Argonáuticas*, aparece Prometeo (ya no como modelo para Fineo, sino Prometeo mismo), aunque

---

<sup>251</sup> Fr. 195-199 Radt.

<sup>252</sup> Cf. también Hes. Fr. 254 Merkelbach-West = Schol. A.R. 2.178c Wendel: Fineo a Frixo.

<sup>253</sup> Cf. Griffith (1983: 6, 12).

<sup>254</sup> *Pr.* 700-741 y 786-876.

<sup>255</sup> Cf. Fusillo (1985: 104-105). Para *Prometeo Encadenado*, cf. Griffith (1983: 216 ad 709-10): “La sucesión ininterrumpida de lugares y monumentos es narrada de modo simple y repetitivo, modo característico del *folk-tale* o del catálogo didáctico, y adecuado aquí tanto para el efecto de acumulación y cansancio en la descripción de los viajes de Ío, como por su naturaleza exótica y fabulosa”. Para A.R., cf. Jackson (1993: 15): “La profecía está en la forma de un catálogo épico, aunque Apolonio hace una lista topográfica, que tiene más de cien versos (317-425)”.

los Argonautas no lo ven (2.1246-1259).<sup>256</sup> En una descripción, el narrador principal describe cómo Prometeo está atado a las rocas del Cáucaso (2.1246-1250), pero los Argonautas solamente ven el águila que vuela hacia el Titán. Luego, los Argonautas oyen los gritos de dolor de Prometeo y ven el vuelo de regreso del águila.<sup>257</sup> La situación sería la misma que en *Prometeo Encadenado*: los viajeros pasan por el lugar donde se halla Prometeo (sufriendo su castigo), y él podría mostrarles el camino. Pero los Argonautas no necesitan recurrir al Titán, pues ya obtuvieron sus instrucciones por parte de Fineo.

Por su parte, Beye<sup>258</sup> interpreta esta escena al revés: cree que Apolonio reconoce en la figura de Prometeo una especie de repetición de la figura de Fineo (el profeta, el castigo, la liberación). Sin embargo, la tradición mítica de Fineo sugiere que Apolonio ha transferido elementos del mito de Prometeo a Fineo. Acerca de la actividad real de Fineo como vidente, sabemos poco de las fuentes anteriores. El fragmento de Hesíodo 254 M-W (= Schol. A.R. 2.178c Wendel)<sup>259</sup> afirma que Fineo le “mostró” a Frixo el camino. Se trataría del mismo rol de guía de viaje, que repite con Jason y los Argonautas. No está claro en qué medida el término μηνύω (Hes. *Fr.* 254) involucra la visión profética.<sup>260</sup> Solamente en *Argonáuticas* el arte de la videncia aparece como la razón de la ceguera de Fineo (a excepción del fragmento de Hesíodo, si así lo implicara el verbo μηνύω). No debemos olvidar que gran parte de la ofensa que comete el Titán es dar a los hombres el arte de la videncia (*Pr.* 484-499).<sup>261</sup>

---

<sup>256</sup> Cf. Jackson (1993: 19-20).

<sup>257</sup> Mooney (1912: 221 ad 2.1250) señala Hes. *Th.* 521-529, donde queda claro que Heracles salvará a Prometeo. Pero en Apolonio no hay una referencia clara.

<sup>258</sup> Beye (1982: 104).

<sup>259</sup> Πεπηρώσθαι δὲ Φινεῖα φασὶν Ἡσίοδος ἐν μεγάλαις Ἡοίαις, ὅτι Φρίξω τὴν ὁδὸν ἐμήνυσεν.

<sup>260</sup> LSJ 1128 s.v.: “disclose what is secret, reveal: generally, make known, declare”. Cf. *h, Merc.* 254 y 373, donde solo significa “obtener información”.

<sup>261</sup> “Clasifiqué las muchas formas de adivinación y fui el primero en discernir la parte de cada sueño que ha de ocurrir en la realidad. Les di a conocer los sonidos que encierran presagios de difícil interpretación y los pronósticos contenidos en los encuentros por los

Como dijimos anteriormente, podemos afirmar que se trata de una técnica intertextual que es bastante típica de Apolonio: primero, introduce una figura como modelo y, luego, esta figura aparece en la trama, en el nivel de la acción narrativa. Se trata de un complejo juego entre textos y matrices genéricas: Apolonio, conciente de la importancia de Fineo en el género trágico y de la existencia de dos versiones de la historia de este profeta ciego, decide no retomar esta versión trágica de Fineo, sino centrarse en la versión hesiódica de Fineo como guía de viaje. Pero introduce como modelo a un famoso guía de viaje de la tragedia, el Prometeo esquileo. Así pues, Apolonio combina la tradición hesiódica de Fineo con la tradición trágica de Prometeo y, luego, hace aparecer “en el fondo” la figura del Titán, como una especie de confirmación “material” de la relación intertextual anterior.

Cabe agregar que el pasaje en el que aparece Prometeo en *Argonáuticas* presenta varios aspectos trágicos, relacionados con la puesta en escena:

καὶ δὴ νισσομένοισι μυχὸς διεφαίνετο Πόντου,  
καὶ δὴ Καυκασίων ὀρέων ἀνέτελλον ἐρίπναι  
ἡλίβατοι, τόθι γυνῖα περὶ στυφελοῖσι πάγοισιν  
ἰλλόμενος χαλκήησιν ἀλυκτοπέδησι Προμηθεύς  
αἰετὸν ἦπατι φέρεβε παλιμπετὲς τὰίσσοντα·  
τὸν μὲν ἐπ' ἀκροτάτης ἴδον ἐσπέρου ὁξεί ροίζω  
νηὸς ὑπερπτάμενον νεφέων σχεδόν, ἀλλὰ καὶ ἔμπης  
λαίφεα πάντ' ἐτίναξε παραιθύξας πτερύγεσσιν·  
οὐ γὰρ ὄγ' αἰθερίοιο φυὴν ἔχεν οἰωνοῖο,  
ἴσα δ' ἐυξέστοις ὠκύπτερα πάλλεν ἐρετμοῖς.  
δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα πολύστονον ἄιον αὐδὴν  
ἦπαρ ἀνελκομένοιο Προμηθέος, ἔκτυπε δ' αἰθήρ  
οἰμωγῇ, μέσφ' αὖτις ἀπ' οὐρεος αἰσسونτα  
αἰετὸν ὠμηστὴν αὐτὴν ὁδὸν εἰσενόησαν.

---

caminos. Definí con exactitud el vuelo de las aves rapaces: cuáles son favorables por naturaleza y cuáles siniestros; qué clase de vida tiene cada una, cuáles son sus odios, sus amores y sus compañías, la tersura de sus entrañas y qué color debe tener la bilis para que sea grata a los dioses, y la variada belleza del lóbulo hepático. Encaminé a los mortales a un arte en el que es difícil formular presagios, cuando puse al fuego los miembros cubiertos de grasa y el largo lomo. Hice que vieran con claridad las señales que encierran las llamas, que antes estaban sin luz para ellos. Tal fue mi obra.” (Pr. 484-499)

Y ya en su navegar se divisaba la ensenada del Ponto, y ya apuntaban las elevadas cumbres de las montañas del Cáucaso, donde Prometeo, con sus miembros sujetos en torno a ásperas rocas por infrangibles ataduras de bronce, alimentaba con su hígado un águila que una y otra vez se lanzaba contra él. En el crepúsculo la vieron sobrevolar con agudo silbido por encima de lo más alto del navío cerca de las nubes, pero, no obstante, sacudió todo el velamen al batir las alas a su paso. Pues ésta no tenía la naturaleza de un pájaro de los aires y agitaba sus rápidas alas cuales bien pulidos remos. No mucho después oyeron el quejumbroso grito de Prometeo, desgarrado en su hígado. Resonó el éter con su gemido, hasta que de nuevo observaron al águila carnícera que se lanzaba desde la montaña por el mismo camino.  
(2.1246-1259)

Como señala Sistakou,<sup>262</sup> en este pasaje no solamente se evoca el *Prometeo Encadenado*, sino también lo que un espectador habría visto en la representación escénica de esta obra trágica. El escenario, los efectos audiovisuales, el momento de la noche, la figura fantasmal de Prometeo y el águila que vuela constituyen una puesta en escena espectacular, en la que se pueden reconocer los elementos visuales (escenografía) y de movimiento principales de la puesta en escena (las máquinas utilizadas para representar el vuelo del águila). En efecto, en este pasaje los Argonautas funcionan como espectadores internos que perciben la acción (εἰσενόησαν 1259), a través de la vista (ἴδον 1251) y el oído (ἄτιον 1256).

Este paradójico entrecruzamiento entre un receptor visual y un receptor auditivo está presente en el episodio de Fineo. La capacidad retórica de este profeta ciego asume la función de *poner ante los ojos* de los héroes una disposición espacial que desconocen y, en este sentido, es apropiado alinearse con la perspectiva brevemente esbozada por Thalmann sobre este

---

<sup>262</sup> Sistakou (2016: 151-152).

relato, al cual se refiere como un conjunto de instrucciones de viaje con una utilidad similar a la de un mapa u otro tipo de guía visual.<sup>263</sup> Más compleja se hace esta consideración si tenemos en cuenta que el relato de Fineo no está soportado sólo por su capacidad retórica sino también por su habilidad profética, la cual le provee a su conocimiento un acceso privilegiado al ámbito divino. Por esta razón, Hunter afirma que en el Aгенórida se combinan los roles de Circe y Tiresias de *Odisea* 10-12.<sup>264</sup> Así como en la muerte Tiresias retiene su νόος y sus φρονέες (*Od.* 10.493-95), la mente de Fineo retiene sus poderes (2.212-13, 311-16) aunque haya sido reducido físicamente a un estado de “muerte en vida” (2.197-205), como lo da a entender el poeta al evocar en la descripción de este profeta las descripciones de muertes de guerreros en *Ilíada* (5.68 y 20.417-18)<sup>265</sup>. Además, las relaciones entre la ceguera y el don profético se mantienen entre los dos personajes, aunque con una diferencia significativa que pone énfasis en un aspecto moral y religioso en el episodio de *Argonáuticas*: mientras que en muchas versiones de la historia de Tiresias el don profético le es dado como compensación por su ceguera,<sup>266</sup> Fineo fue cegado como castigo por el mal uso de su habilidad adivinatoria, en contra de la voluntad de Zeus.

Tanto en el drama esquileo como en el episodio argonáutico, Zeus se encuentra en el primer plano como el dios que ejerce el castigo. Prometeo y Fineo fueron castigados por él, e Io es también una víctima de Zeus. Sin embargo, hay una diferencia significativa: Prometeo permanece inflexible y Zeus se enfurece con la venganza, que es criticada por el coro (*Pr.* 168-243),<sup>267</sup> en cambio, Fineo autocensura su discurso profético. En este sentido, el Titán

---

<sup>263</sup> Thalmann (2011: 6-7).

<sup>264</sup> Hunter (1993: 91).

<sup>265</sup> Campbell (1981: 27). Además, señala Campbell, el poeta evoca en la descripción de Fineo la figura de Odiseo como anciano mendigo (Cf. A.R. 2. 198-205 y *Od.* 17.338-340).

<sup>266</sup> Sobre las distintas versiones de la ceguera de Tiresias, cf. Van Tress (2004: 75-79, 81-83). Para una versión de la leyenda de Tiresias muy cercana a la de Fineo de Apolonio, ver: Apollodorus, *Bibl.* 3.6.7.

<sup>267</sup> Cf. también *Pr.* 907-1093: conversación con Hermes que termina en un castigo adicional.

revela a Io todo lo que quiere saber: “Puesto que tanto lo deseáis, no voy a oponerme a deciros todo cuanto me preguntáis. A ti primero, Io, voy a decirte tu vagar agitado en extremo.” (Pr. 786-789). En cambio, Fineo expresa que no quiere divulgar todo lo que sabe (2.390-391).

Este aspecto piadoso del Fineo Apoloniano se observa en el final del episodio: la historia de Parebio y Aristeo, que sigue a la profecía de Fineo, se centra en las recompensas que pueden traer la observancia piadosa del culto. Estas historias marcan tanto el beneficio como la destructividad potencial de los dioses. Fineo mismo sirve como una advertencia contra la violación de las leyes divinas y también sirve como ejemplo del favor de los dioses, ya que mediante su profecía él guía a los Argonautas en su camino.

En este sentido, Prometeo funciona como una figura contrastante para Fineo. El primero no aprendió del castigo. Continúa oponiéndose a Zeus hasta que revela la predicción secreta sobre su destino en *Prometeo Liberado*.<sup>268</sup> Tanto en el *Prometeo Encadenado* como en el episodio de Fineo, el comportamiento de los protagonistas contra Zeus se trata de manera repetida y es uno de los temas principales. Fineo aprendió después de su castigo y, desde entonces, se adhiere estrictamente a las reglas divinas. Zeus le enseñó a través del sufrimiento, como lo describe el estribillo de *Agamenón* de Esquilo: “Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento.” (Ag. 176-178).<sup>269</sup> Prometeo, sin embargo, permanece obstinado incluso después del castigo. Sólo después de mucho sufrimiento obedece a Zeus en *Prometeo Liberado*.

Otro punto en esta antítesis es que Fineo alienta a los Argonautas (2.420-1: “Hijo, tan pronto como hayas escapado a través de las funestas rocas, ten confianza”), mientras que Prometeo advierte a Io que las cosas

---

<sup>268</sup> Schol. A.Pr. 522; s. auch Fr. 202b.

<sup>269</sup> Cf. también Manakidou (1995: 206).



empeorarán (*Pr.* 741-751). El consejo de Fineo a los Argonautas se corresponde con sus propias experiencias, ya que él es alguien que ha aprendido a través del sufrimiento (como vimos en el pasaje anteriormente citado: *Ag.* 177), por eso los Argonautas deben mostrar reverencia por los dioses. Tal consejo no es de esperar de parte de Prometeo.

También es interesante comparar las indicaciones geográficas en los discursos de Fineo y sus modelos épicos y trágicos. La única explicación geográfica de Tiresias se refiere a Trinacia (*Od.* 11.106-107). Proteo sólo señala en su discurso (*Od.* 4.472-569) que se necesitan sacrificios. Circe da advertencias contra los monstruos que esperan a los viajeros y les da instrucciones. En los versos 10.506-510 da indicaciones para llegar al Hades, pero nunca da información direccional real o pistas geográficas (por ejemplo, más adelante, sobre las Planctas sólo dice en 12.59 que se encuentran ἔνθεν μὲν, mientras que en 12.73 señala con la referencia οἱ δέ, la ubicación de Escila y Caribdis y, luego, Trinacia). Ella en su discurso nunca realiza prohibiciones, pero siempre representa dos alternativas con sus respectivas consecuencias, lo que crea un efecto de suspenso en la narración.<sup>270</sup> Por su parte, Prometeo utiliza una sorprendente cantidad de elementos prohibitivos en *Prometeo Encadenado*.<sup>271</sup> Además, encontraremos direcciones para el viaje (por ejemplo, 707: ἡλίου πρὸς ἀντολὰς, “hacia la salida del sol”; 714: λαῖᾱς δὲ χειρὸς, “a mano izquierda”; nombres geográficos). Con frecuencia, Prometeo describe dónde estará Io y expresa advertencias.

En el extenso discurso profético del Fineo apoloniano se puede observar una combinación de estas características de direcciones homéricas y

---

<sup>270</sup> E.g. 12.56-58; cf. También Tiresias sobre Trinacia (11.110 εἰ μὲν - 12.139 εἰ δέ; también Circe sobre Trinacia: 12.137 - 12.139.

<sup>271</sup> *Pr.* “No te acerques a ellos [los Cálibes]” (712), “tú debes guardarte” (715), “No intentes atravesarlo” (718), “No te acerques a ellos [los grifos]” (807). Tiene un claro carácter de advertencia: τοιοῦτο μὲν σοι τοῦτο φρούριον λέγω, “Tal es la advertencia que te digo” (*Pr.* 801).

trágicas. En el pasaje en que habla sobre las Planctas,<sup>272</sup> da las dos alternativas de manera odiseica (A.R. 2.329 y 337: ἦν-εἰ).<sup>273</sup> Sin embargo, luego sigue una fuerte prohibición con elementos que se acumulan como en las instrucciones de Prometeo en *Prometeo Encadenado*: ὦ μέλαιοι, μὴ τλῆτε παρὲξ ἐμὰ θέσφατα βῆναι “¡Desdichados!, no oséis ir contra mis profecías” (2,341) y μὴ τλῆτ' οἰωνοῖο πάρεξ ἔτι νηὶ περῆσαι “no oséis avanzar ya con la nave en contra del augurio” (2,344).<sup>274</sup> La conclusión está formada por la frase καὶ τὰ μὲν ὥς κε πέλη, τὼς ἔσσεται, “En cuanto a esto, como suceda, así será” (2.345), después de que Fineo había advertido previamente a los héroes que no intentaran eludir los θέσφατα (A.R., 2.341-345). Este tipo de idea, presente en Homero,<sup>275</sup> aparece frecuentemente en la tragedia, donde, en efecto, los pensamientos sobre la inevitabilidad del destino forman parte de distintas tramas narrativas.<sup>276</sup> En *Argonáuticas*, esta frase es seguida por un consejo bien intencionado de Fineo,<sup>277</sup> a diferencia del cierre de la Circe odiseica.<sup>278</sup> En este sentido y según lo que hemos analizado, en primer lugar, los Argonautas escuchan (en un modo que evoca el discurso de Circe) sobre

<sup>272</sup> Como habíamos dicho, este episodio es mencionado en *Od.* 12.69-72.

<sup>273</sup> “En caso de que a través de las rocas mismas escape a salvo hacia el Ponto con sus alas, tampoco vosotros os detengáis ya por mucho tiempo en vuestro camino. Sino que, afirmando bien los remos en vuestras manos, surcad la angostura del mar, ya que la salvación no estará tanto en las plegarias como en la firmeza de vuestras manos. Y así, dejando lo demás, esforzaos del modo más eficaz con valor. Pero antes no os prohíbo que supliquéis a los dioses. Mas si volando derecha pereciese allí en medio, disponeos a volver, ya que es mucho mejor ceder ante los inmortales.” (A.R. 2.329-339).

<sup>274</sup> Similar a la advertencia que citamos anteriormente de Prometeo en *Pr.* 718: ὄν μὴ περάσσης, “no intentes atravesarlo”.

<sup>275</sup> En las palabras de Héctor a Andrómaca (*Il.* 6.486-488): “No te aflijas demasiado por mí en tu ánimo, que ningún hombre me precipitará al Hades contra el destino (αἴσαν). De su suerte (μοῖραν) te aseguro que no hay ningún hombre que se escape”.

<sup>276</sup> Cf. A. Ag. 67-68, S. OT 1458 (Sobre la Moira, cf. A. Pers. 101-2; *Suppl.* 1047; *Cho.* 103-104; *Eum.* 390-394; S. Ant. 1337-1338; también, fuera de la tragedia, Pi. P. 12.30). Otras fórmulas: A. Ag. 1287 πράξασαν ὥς ἐπραξεν; S. OT 1376; OC 273 y 336; E. Med. 889.

<sup>277</sup> τῷ καὶ τε φίλα φρονέων ἀγορεύω (A.R. 2.389).

<sup>278</sup> ὥς σε κελεύω (*Od.* 10.516)

un peligro que los amenaza.<sup>279</sup> Luego sigue una serie de indicaciones geográficas (por ejemplo, 2.347: ἐπὶ δεξιᾷ, “hacia la derecha”; 2.360-361: Ἑλικῆς κατεναντίον Ἀρκτου, “en frente de la Osa Hélice”). De este modo, tenemos al principio una fase odiseica de la profecía, pero luego entramos en el mundo geográfico de la profecía de Prometeo, incluso con un par de advertencias específicas (en 2.2387-390 sobre la Isla de Ares y en 2.2423-424 sobre la ayuda que vendrá de parte de Cipris)<sup>280</sup> aunque dadas de un modo vago, modo que se explica por la autocensura de Fineo para transmitir su revelación a los Argonautas. Totalmente diferente es el caso de Prometeo: el Titán revela el destino final de Io en Egipto (Pr. 813 a 815) y le proporciona incluso datos de su historia que incluyen a Zeus (Pr. 848 ss.) conectado con él por Heracles (posiblemente estructurando la trilogía). La oposición con Fineo se manifiesta claramente en las palabras del propio Prometeo:

τῶνδ' εἴ τί σοι ψελλόν τε καὶ δυσεύρετον,  
ἐπανδίπλαζε καὶ σαφῶς ἐκμάνθανε·  
σχολὴ δὲ πλείων ἢ θέλω πάρεστί μοι.

Si algo de esto es para ti oscuro o difícil de hallar su camino, vuelve a preguntar y entérate con claridad.  
Tengo más tiempo del que quisiera.  
(A.Pr. 816-818)

En conclusión, el recurso de la incorporación de la figura trágica de Prometeo como modelo de Fineo, enriquecido significativamente por las similitudes y diferencias de estas figuras, cambia el mito de Fineo y la tradición de los guías proféticos de viaje de *Odisea*. En este pasaje épico, como hemos visto, aparece un tema típicamente trágico: la θέμις, el

---

<sup>279</sup> Planctas (2.37-340); también la descripción de la entrada al Hades en el Aqueronte en *Argonáuticas* (2.353-356) evoca el modo en que Odiseo tiene contacto con los habitantes del Hades en *Odisea* 10.513.

<sup>280</sup> Cf. también E. *Med.* 527-528 (en boca de Jasón) Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας / σῶτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην. “Considero que Cipris fue, en la travesía, mi única salvadora entre los dioses y los hombres.”

comportamiento apropiado para con los dioses y el *πάθει μάθος* esquileo. En este sentido, el Fineo épico debe leerse teniendo como contraste el Prometeo de la tragedia: Fineo ha aprendido de las consecuencias de sus acciones en contra de Zeus.

Este conjunto de similitudes y contrastes entre Fineo y sus modelos épicos y trágicos produce, como anticipamos, en algunos aspectos un ensamble armonioso de sentidos. Por ejemplo, un lector que reconoce el modelo homérico del Tiresias odiseico en la ceguera y el estado de deterioro de Fineo puede “enriquecer” el sentido de ese sufrimiento (en su magnitud y en su cualidad): el sufrimiento de Fineo es *similar* al que padecen los seres que se hallan en el Hades del canto 11 de *Odisea*. A esto le añadimos el sufrimiento del Prometeo esquileo (un sufrimiento sin fin, ya que no existe para Prometeo la posibilidad de salvación). En este caso, las “láminas” se integran para resaltar un aspecto del personaje. Pero, en otros aspectos, las “láminas” no se integran, sino que se produce entre ellas una interfaz, una zona de comunicación y reflexión entre épica y tragedia. Éste es el caso del contraste entre la actitud de Fineo y la de Prometeo ante los castigos de Zeus. Si esta diferencia puede ser leída como una actitud piadosa del poeta (que presenta a Fineo como un modelo de comportamiento), es motivo de discusión de otro tipo de trabajo.<sup>281</sup> Aquí nos centramos en una cuestión de relación entre textos y géneros: la actitud piadosa de Fineo después del castigo de Zeus es más “apropiada” para un poema épico en el que la propiedad religiosa (*Θεμικς*) y el culto a los dioses es lo que hace avanzar a los héroes con seguridad hacia la concreción exitosa de su viaje. Un Fineo que tomara la actitud de Prometeo ante Zeus, daría lugar a una trama

---

<sup>281</sup> En este sentido, el estudio de Mori (2008) sería de gran utilidad, ya que plantea el rol de Apolonio como director de la Biblioteca Real y encargado de la educación del hijo de Ptolomeo.

narrativa muy diferente y no sería apropiada: ¿cómo podrían los Argonautas, estos héroes tan piadosos,<sup>282</sup> recibir ayuda de parte de un *contemptor divum*?

---

<sup>282</sup> Con la notable excepción del blasfemo Idas, los Argonautas son puntillosos en su obediencia a las señales divinas y piadosos en la realización y propagación del culto, cf. e.g. 4.477-479 y 1128-1129.

## Capítulo 2

### Fineo y los ancianos de la tragedia

En el contexto del estudio del llamado "realismo"<sup>283</sup> en el Helenismo, se ha prestado atención a la presencia llamativa de la descripción detallada del anciano Fineo en *Argonáuticas*,<sup>284</sup> especialmente en los versos que introducen a este personaje en la obra. Cuando Fineo escucha a los Argonautas, se levanta de su cama y “se arrastra” hacia afuera (A.R., 2.197-205):

ὀρθωθείς δ' εὐνῆθεν, ἀκήριον ἤν' ὄνειρον,  
βάκτρῳ σκηπτόμενος ῥικνοῖς ποσὶν ἦε θύραζε,  
τοίχους ἀμφαφύων, τρέμε δ' ἄψα νισσομένοιο  
ἀδρανὴ γῆραι τε· πίνῳ δέ οἱ αὐσταλέος χρώς  
ἐσκήκει, ῥινοὶ δὲ σὺν ὀστέα μοῦνον ἔεργον.  
ἐκ δ' ἐλθὼν μεγάροιο καθέζετο γοῦνα βαρυνθείς  
οὐδοῦ ἐπ' αὐλείοιο· κάρος δέ μιν ἀμφεκάλυψεν  
πορφύρεος, γαῖαν δὲ πέριξ ἐδόκησε φέρεσθαι  
νειόθεν, ἀβληχρῶ δ' ἐπὶ κώματι κέκλιτ' ἄναυδος.

Se levantó de su lecho, cual fantasmal ensueño, y apoyado en su bastón llegó a la puerta con sus piernas marchitas, tanteando los muros. Le temblaban los miembros al andar, de debilidad y vejez. Su cuerpo, negruzco de suciedad, estaba reseco y su piel recubría solamente huesos. Al salir de la estancia, rendidas sus rodillas, se sentó en el umbral del patio. Un oscuro vértigo lo envolvió, le pareció que la tierra daba vueltas debajo de él y en un lánguido sopor se reclinó enmudecido.

(A.R. 2.197-205)

---

<sup>283</sup> Sobre el realismo en la poesía alejandrina, cf. Zanker (1987).

<sup>284</sup> Cf. Nelis (1991: 97).

No sólo nosotros, como lectores, estamos impresionados por esta descripción realista, sino también los Argonautas, que miran al viejo profeta con asombro y esperan hasta que él vuelve en sí (2,206-208).

En este pasaje, la técnica poética de la descripción se centra concretamente en la representación de la ancianidad. Esta representación es diferente a la de las épicas homéricas, pero, como veremos, tiene un antecedente claro en la representación precisa y detallada de las aflicciones físicas de los ancianos en la tragedia ática. En este sentido, nos podemos preguntar si lo que llamamos “realismo alejandrino” tiene sus raíces en la tragedia ática. Según afirma Bonanno,<sup>285</sup> todo texto poético tiene dos posibilidades: la primera, representar –o creer o fingir representar– el mundo; y la segunda, representar el acto de representar el mundo. Para contestar la pregunta anterior, podemos decir que, al menos en este aspecto en particular, el modo que el texto apoloniano encuentra más eficaz para representar un anciano de la manera más vivaz posible, es recurrir a determinados aspectos de la matriz genérica de la tragedia (tanto a sus textos como a las puestas en escena). En este capítulo analizaremos cómo se produce este efecto en *Argonáuticas* y cuáles son sus implicancias para la lectura del poema.

Para empezar, este estudio se basará en las versiones poéticas anteriores del mito de Fineo, que hemos visto en el capítulo anterior.<sup>286</sup> La descripción física del profeta no tiene un antecedente en las fuentes anteriores, aunque claramente esto no es definitorio, ya que sólo han sobrevivido algunos fragmentos. Luego, consideraremos la representación en las épicas homéricas de profetas como posibles modelos a seguir. Por otro lado, las descripciones de personas viejas o físicamente frágiles en *Iliada* y *Odisea* serán útiles para ver si funcionan como modelos para esta

---

<sup>285</sup> Bonanno (1991: 24).

<sup>286</sup> Cf. pp. 125 ss.

representación de la ancianidad en el Fineo apoloniano. Posteriormente, también analizaremos la apariencia y la tipificación de la vejez en las tragedias de Sófocles y Eurípides. En una síntesis final, veremos cómo Apolonio combina rasgos épicos y trágicos en la configuración de Fineo como anciano.

## **2.a. La representación de la ancianidad de Fineo en la tradición y de los ancianos en las épicas homéricas**

En los fragmentos antes mencionados sobre la tradición mítica anterior a Apolonio Rodio, especialmente en Hesíodo, además de la indicación general de ceguera, no hay signos de una representación detallada de Fineo como un anciano enfermo y físicamente débil. Tampoco los elementos de la descripción física de Fineo pueden explicarse a partir de los profetas y guías de viaje homéricos. En su llegada a la isla de Circe, Odiseo como narrador interno la presenta como: “Circe, la de hermosos cabellos, potente deidad de habla humana, hermana de Eetes” (*Od.* 10.136-137). Luego, se relatan desde la perspectiva de Odiseo y sus compañeros sus primeras experiencias con Circe y no hay más descripciones de su persona.

La presentación de Tiresias en *Odisea* tiene coincidencias generales con la introducción de Fineo en *Argonáuticas*. En *Od.* 11.90, Odiseo presenta a Tiresias brevemente: “Se me acercó finalmente el alma del tebanos Tiresias con un cetro de oro”. Al igual que Fineo, tiene un bastón. En *Od.* 11.99 nos enteramos de que es ciego (10.493: ἀλαός), como el profeta apoloniano. Tal vez se puede leer como un punto sugerente de semejanza cuando en A. R. 2.197 se describe la aparición de Fineo “cual fantasmal ensueño (ἀκήριον ἤϋτ' ὄνειρον)”, ya que los muertos del Hades (entre los que se encuentra Tiresias) son descritos por Circe como sombras (*Od.* 10.495); en ambos casos se resalta la falta de materialidad de los cuerpos. Sin embargo, el Fineo



apoloniano es presentado a través de una descripción de su apariencia física mucho más detallada que la de este modelo odiseico.

Como hemos visto en los textos citados en el capítulo anterior de este bloque, los profetas Mérope y Calcante eran modelos de la caracterización general de los profetas en la tradición literaria. Pero en ninguna parte encontramos una pista sobre su edad ni una descripción precisa de su constitución física. Por otra parte, Proteo y Néstor, dos guías de viaje homéricos, son ancianos, pero su edad no se describe en las épicas homéricas en términos de un conjunto específico de características físicas. Entonces, ¿qué características presenta la descripción de la vejez y las debilidades físicas en las épicas homéricas?<sup>287</sup>

En *Ilíada* no encontramos una representación “realista” de la ancianidad. Néstor es la encarnación proverbial de la vejez (cf. *Il.* 1.247-252), pero no encontramos una descripción específica de sus aflicciones físicas en ninguna parte. Está claro que ya no tiene la fuerza para el campo de batalla que poseía en su juventud, pero al mismo tiempo, el propio Néstor dice que ahora es más sabio y puede dar buenos consejos.<sup>288</sup> En este sentido, cada edad tiene sus desventajas y fortalezas.<sup>289</sup> Por ejemplo, Néstor sigue luchando, pero, como sus fuerzas no son suficientes, Diomedes tiene que rescatarlo en un momento (*Il.* 8.90-112). Además, se enfatiza especialmente que es un excelente orador.<sup>290</sup> Por lo tanto, es un ejemplo de cómo la edad se combina con la sabiduría y la capacidad retórica. Por su parte, Fénix, el antiguo tutor de Aquiles, espera de éste el mismo apoyo que el de un hijo (*Il.* 9.495), lo que establece un punto de anticipación para el posterior encuentro

---

<sup>287</sup> Sobre la representación de los ancianos en la literatura griega, cf. Falkner (1995).

<sup>288</sup> Cf. también *Il.* 3.150 (sobre los ancianos troyanos): “La vejez los había retirado del combate, mas eran consejeros valiosos”.

<sup>289</sup> Cf. *Il.* 4.313-325, 3.108-110 y 11.668-761.

<sup>290</sup> *Il.* 1.248-249: “Entre ellos Néstor, de meliflua voz, se levantó, el sonoro orador de los pilios, de cuya lengua, más dulce que la miel, fluía la palabra”.

“virtual” en el último canto de *Ilíada*, entre dos parejas de padre e hijo (Príamo y Héctor, su hijo muerto / Aquiles y el recuerdo de su padre Peleo). En este sentido, una de las características principales que se le da a la ancianidad es el sufrimiento por los hijos. Cabe recordar que Príamo también es un anciano, lo que hace que su sufrimiento en el canto 24 sea aún más expresivo que el del resto de los troyanos que lloran la muerte de Héctor (cf. *Il.* 24.161-165<sup>291</sup>), pero su condición física no se desarrolla más. Por último, Euriclea, la nodriza de Odiseo, es vieja (*Od.* 1.428-442; 19.353), pero la única descripción de su apariencia es ὀλιγηπελέουσα, “débil de fuerzas” (19.356).

Tersites, por su parte, no es viejo, sino físicamente repulsivo, como se lo describe en el segundo canto de *Ilíada*. Sin embargo, debemos incluirlo aquí porque es un ejemplo de una descripción más precisa de su apariencia física y sus debilidades corporales:

αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε·  
 φορκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἔτερον πόδα· τῷ δέ οἱ ὦμῳ  
 κυρτῷ ἐπὶ στήθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερθε  
 φοξὸς ἔην κεφαλὴν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.

Era el hombre más horrible llegado al pie de Troya. Era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros encorvados y contraídos sobre el pecho. Por arriba tenía una cabeza picuda y, encima, una rala pelusa floreaba.

(*Il.* 2.216-219)

Se supone que esta apariencia negativa (αἴσχιστος indica aquí solamente su fealdad física<sup>292</sup>) coincide con un aspecto negativo ético y social, que se expresa en el odio que Tersites inspira a los líderes del ejército griego

---

<sup>291</sup> “Los hijos, sentados alrededor de su padre dentro del patio, tenían mojada de lágrimas la ropa, y el viejo estaba en medio cubierto con un manto que dejaba adivinar su silueta. Abundante estiércol envolvía la cabeza y el cuello del anciano, que él mismo al revolcarse había cosechado con sus manos.”

<sup>292</sup> Cf. Kirk (1985: 139). Sin embargo, cf. Garland (1995: 87-104).

(*Il.* 2.220) y por eso es castigado y expulsado por Odiseo después de su diatriba, por lo que los otros griegos también lo insultan y ridiculizan (*Il.* 2.244-278). La fealdad física y la torpeza moral están ligadas generalmente en la escala de valores heroicos.<sup>293</sup>

Este concepto básico también respalda el “disfraz” de Odiseo como mendigo gracias a la acción de Atenea en *Odisea*, que es la ilustración más vívida de una apariencia débil en este poema. La apariencia repulsiva de Odiseo es una artimaña para engañar a los pretendientes y ocultar su verdadera identidad. Mientras que, en otras partes, Atenea adorna a su protegido para exponer su naturaleza noble y hacer que su entorno se incline ante él (e.g. *Od.* 6.229-235), aquí se logrará lo contrario quitándole su belleza:

κάρψω μὲν χροῖα καλὸν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι,  
ξανθὰς δ' ἐκ κεφαλῆς ὀλέσω τρίχας, ἀμφὶ δὲ λαῖφος  
ἔσσω, ὃ κεν στυγέησιν ἰδὼν ἄνθρωπος ἔχοντα,  
κνυζώσω δέ τοι ὅσσε πάρος περικαλλέ' ἐόντε,  
ὥς ἂν ἀεικέλιος πᾶσι μνηστῆρσι φανήης

Tu piel ajaré sobre el cuerpo flexible, perderá tu cabeza  
los rubios cabellos, de harapos vestiré tu persona que a  
todos repugne y tus ojos volveré oscuros quitándoles  
su brillo, para que, lastimero, te presentes ante todos  
los pretendientes.  
(*Od.* 13.398-401)<sup>294</sup>

Aparece como un viejo mendigo pero los signos de la descomposición externa van más allá de los harapos, ya que Odiseo también repentinamente tiene la piel seca, extremidades torcidas, calvicie y ojos apagados. Más adelante (en el canto 18), cuando, bajo su apariencia de mendigo, se enfrenta a Iro, un verdadero mendigo, se manifiesta que la transformación es solo parcial, porque cuando se queda sin su túnica, todos se sorprenden de la

---

<sup>293</sup> Aunque la belleza física no necesariamente implica coraje o ἀρετή, cf. *Il.* 2.673-675.

<sup>294</sup> Cf. *Od.* 13.430-434.

buena corporalidad del mendigo desconocido, sus fuertes muslos, hombros, brazos y pecho (cf. *Od.* 18.71-75). En última instancia, por lo tanto, la fisonomía aquí refleja la persona noble, heroica y señorial de Odiseo, aunque oculta bajo un “disfraz” de anciano. Además, tenemos que agregar, llama la atención que no estamos ante una descripción directa, que suspenda la narración, sino que, a la manera típica homérica, Atena explica en un proceso de acciones cómo cambia la figura de Odiseo.<sup>295</sup>

El aspecto externo es, en la mayoría de los casos, un indicador del valor intrínseco (moral) de la persona en cuestión. Al menos esa es la idea básica. En *Odisea*, hemos visto que una parte de esta premisa, pero que este comportamiento sin un examen más detenido lleva a los pretendientes a su ruina mortal.

Laertes es también un anciano, que ha estado viviendo en condiciones difíciles desde la partida de Odiseo. En el primer libro de *Odisea* se describe su debilidad.<sup>296</sup> El canto 24 enfatiza su vestimenta harapienta (24.222-233) y también menciona su ancianidad en relación con su sufrimiento, aunque el narrador no profundiza ni desarrolla.<sup>297</sup> Sus condiciones de vida no son apropiadas para su estado actual como padre de Odiseo, quien ha recobrado su poder en Ítaca, y así se crea un fuerte contraste entre la realidad y lo que debería ser.

## **2.b. La representación de la ancianidad en la tragedia ática**

---

<sup>295</sup> Lo mismo sucede en el *Himno Homérico a Afrodita*, en el que el inmortal, pero anciano Titono sirve como ejemplo de relación amorosa entre dioses y hombres. La diosa describe el proceso de su cambio físico: “Pero cuando los primeros cabellos canos caían de la hermosa cabeza y del noble mentón...” (*HH* 5.228-229).

<sup>296</sup> “(...) cuando toma sus miembros la fatiga de tanto subir por su viña del monte” (*Od.* 1.192-193).

<sup>297</sup> “(...) de vejez consumido y tomado por el sufrimiento” (*Od.* 24.233).

Como veremos a continuación, la descripción detallada de la ancianidad de Fineo está más cerca de la descripción de los ancianos de la tragedia que de la épica. Eurípides es especialmente considerado el “inventor” de esta especie de “realismo sucio”, como Aristófanes nos muestra en *Ranas*. Allí contrasta las visiones artísticas de Esquilo y Eurípides:

{AI.} Ἀλλ', ὦ κακόδαιμον, ἀνάγκη  
 μεγάλων γνῶμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα  
 τίκτειν.  
 Κἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι  
 χρῆσθαι·  
 καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ  
 σεμνοτέροισιν.  
 Ἄμωυ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμήνω σύ.  
 {ΕΥ.} Τί δρᾷσας;  
 {AI.} Πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι'  
 ἀμπισχών, ἴν' ἐλεινοὶ  
 τοῖς ἀνθρώποις φαίνοντ' εἶναι.

ESQ. - Pero, desdichado, las expresiones deben ser proporcionadas a la elevación de las sentencias y pensamientos. El lenguaje de los semidioses debe ser sublime, lo mismo que sus vestiduras deben ser más ostentosas que las nuestras. Lo que yo ennoblecí tú lo has degradado.

EUR. - ¿Cómo?

ESQ. – En primer lugar, vistiendo de harapos a los reyes para que inspirasen más compasión a los hombres.

(Ar. *Ra.* 1058-1065)

La consecuencia es que los ricos ahora no quieren participar financieramente en la defensa de la ciudad (*Ra.* 1066). En *Acarnienses* (*Ach.* 411-413), se lo llama a Eurípides creador de “cojos” (χωλοὺς) y “mendigos” (πτωχοὺς), y se enumera una serie de personajes de tragedias de Eurípides que aparecen en harapos: Eneo, Fénix, Filoctetes, Belerofonte, Télefo, Tiestes e Ino (418-434).

Por supuesto, estas críticas aristofánicas no deben conducirnos a creer que Eurípides era el único tragediógrafo que permitía que héroes aparezcan en escena bajo estas apariencias decadentes. En los dramas de Eurípides que sobreviven tenemos como ejemplo a Menelao en *Helena*, Edipo en *Fenicias*, entre otros que analizaremos más adelante, pero tenemos además ejemplos en las obras de Sófocles, tanto en *Filoctetes* como en *Edipo en Colono*. La crítica aristofánica apunta más a un exceso de la frecuencia con que aparecen estos cuerpos harapientos en las obras de Eurípides. Debido a la época de la composición de las dos obras mencionadas de Sófocles, es posible pensar en la influencia de Eurípides sobre ellas. En efecto, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, se encuentran entre las últimas obras compuestas por Sófocles.<sup>298</sup> Todas las obras de Eurípides mencionadas en *Acarnienses* con seguridad son anteriores a esta comedia, una de las más antiguas de las comedias aristofánicas, compuesta en el 425 a.C. Es evidente que la broma de Aristófanes es efectiva sólo si el público reconoce que es más notable la presencia de este tipo de personajes harapientos en las obras de Eurípides que en las de Sófocles u otros trágicos. En relación con el *Télefo*, tragedia perdida de Eurípides, además de esta mención en *Acarnienses*,<sup>299</sup> un fragmento parece indicar la apariencia de Télefo como mendigo (E. *Telephus* P. 697 Nauck sobre Télefo).<sup>300</sup> En las obras que nos han llegado de Eurípides, la aparición de Menelao en ropas harapientas, como producto de un naufragio, es resaltada en varias ocasiones ya que es importante para la trama narrativa de esta tragedia.<sup>301</sup> Su apariencia exterior hace posible retrasar el reconocimiento, ya que Helena inicialmente retrocede ante él, creyendo que se trata simplemente de un hombre harapiento (545-546 y 554). Además, es un medio de engaño gracias

---

<sup>298</sup> Jebb (1963: xxxix).

<sup>299</sup> *Schol. Ar. Ach.* 440.

<sup>300</sup> Heath (1987).

<sup>301</sup> E. *Hel.* 416-417, 420-424, 545-546, 554, 1079, 1204.

al cual Helena y Menelao pueden escapar al final de la obra (1079-1080, cf. 1024).

En Sófocles, como mencionamos anteriormente, Filoctetes y Edipo (en *Edipo en Colono*) aparecen con ropas rasgadas. La apariencia exterior de Filoctetes, en efecto (y para retomar los términos de la crítica de Aristófanes) no era sublime, ya que Odiseo y Neoptólemo ven trapos secos en su guarida (S. *Phil.* 38-39), y lo único que los griegos le habían dejado diez años antes eran algunos trapos (274), cuando partieron en secreto en sus naves, dejándolo abandonado. A lo largo de la obra, se acentúa especialmente el pie enfermo de Filoctetes con el horrible hedor que emana de él (7, 9-10, 265-266, 730-826). Filoctetes es consciente de que su forma puede generar tanto rechazo como piedad en los que lo ven (como lo podemos ver en su discurso cuando se dirige a Neoptólemo y su séquito):

καὶ μή μ' ὄκνω  
δείσαντες ἐκπλαγῆτ' ἀπηγρωμένον,  
ἀλλ' οἰκτίσαντες ἄνδρα δύστηνον, μόνον,  
ἔρημον ὧδε κᾶφιλον

No os sobresaltéis por el miedo ante mí, temerosos de mi aspecto salvaje; antes bien, apiadaos de un hombre mísero, solitario, abandonado aquí y arruinado.  
(S. *Ph.* 225-228)

El anciano Edipo de *Edipo en Colono* es, ciertamente, una figura impresionante. Ya en el primer verso, en el que el antiguo rey le habla a su hija Antígona, él describe su estado actual: “Antígona, hija de un anciano ciego (τυφλοῦ γέροντος)” (S. OC 1). En efecto, Edipo es ciego y viejo, como se enfatiza repetidamente (200-201, 496-497, 610, 805, 961 et al.). En líneas generales, podemos decir que la vejez juega un papel importante en esta última tragedia de Sófocles. El coro, conformado por ancianos (726), canta una oda a la vida demasiado larga (1211-1248), y el antagonista de Edipo,

Creonte, se llama a sí mismo “un anciano” y lamenta la pérdida de su fuerza física (732-733 et al.).

El coro (75-76) reconoce que el anciano Edipo es γενναῖος, a pesar de su fortuna (πλὴν τοῦ δαίμονος, 76). Sin embargo, el coro puede suponer esto desde la actitud del anciano, ya que la vestimenta de Edipo se describe en varias ocasiones como severamente descuidada (555-556, 1357). Su hijo Polinices, por ejemplo, describe detalladamente la miserable apariencia de su padre:

ὄν ξένης ἐπὶ χθονὸς  
σὺν σφῶν ἐφηύρηκ' ἐνθάδ' ἐκβεβλημένον  
ἐσθῆτι σὺν τοιᾷδε, τῆς ὁ δυσφιλῆς  
γέρον γέροντι συγκατόκηκεν πίνος  
πλευρὰν μαραίνων, κρατὶ δ' ὀμματοστερεῖ  
κόμη δι' αὔρας ἀκτένιστος ἄσσεται  
ἀδελφὰ δ', ὥς ἔοικε, τούτοισιν φορεῖ  
τὰ τῆς ταλαίνης νηδύος θρεπτήρια.

Me lo encuentro con vosotras dos, en una tierra  
extranjera, desterrado aquí, con semejante atuendo,  
cuya repugnante mugre desde antiguo es inseparable  
para el anciano, marchitando su cuerpo; en su cabeza  
sin ojos el viento agita la despeinada cabellera, y parejo  
a esto, según parece, son los alimentos de su mísero  
vientre.  
(S. OC 1254-1263)

La vejez es, por lo tanto, un aspecto que da forma a la apariencia y la actitud de una persona y la diferencia de las demás. Los efectos físicos se mencionan una y otra vez: las fuerzas disminuyen (pp. OC 496-497, 610) y la marcha se desacelera (875). El coro concluye en que vivir demasiado tiempo no es deseable (1211-1248). Si uno vive demasiado tiempo, llega la vejez (1235-1238).

En estos dramas de Sófocles, los protagonistas son presentados con una apariencia descuidada, repugnante, que es reflejo de su situación actual



y de la historia de su vida; este aspecto negativo de la historia de estos personajes se presenta en primer lugar y de una manera impactante en la puesta en escena. También Esquilo presenta en *Agamemnón* un coro de ancianos que no viajaron a Troya debido a su avanzada edad.<sup>302</sup> Los atributos correspondientes a su ancianidad son descritos en la Párodos:

ἡμεῖς δ' ἀτίται<sup>303</sup> σαρκὶ παλαιᾷ  
 τῆς τότ' ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες  
 μίμνομεν ἰσχὺν  
 ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις.  
 ὃ τε γὰρ νεαρὸς μυελὸς στέρνων  
 ἐντὸς ἀνάσσων  
 ἰσόπρεσβυς Ἄρης δ' οὐκ ἔνι χώρα,  
 τό θ' ὑπέργηρων φυλλάδος ἤδη  
 κατακαρφομένης τρίποδας μὲν ὁδοὺς  
 στείχει, παιδὸς δ' οὐδὲν ἀρείων  
 ὄναρ ἡμερόφαντον ἀλαίνει.

Como nosotros no pudimos aportar nuestra ayuda por la vejez de nuestras carnes, sino que fuimos eximidos de la expedición vengadora de entonces, aquí quedamos, apoyando en el báculo nuestra poca fuerza, ya tan débil como la de un niño, porque a la savia infantil que brinca dentro del pecho le pasa como a la vejez: no tiene en ella Ares su puesto. Del mismo modo, la extrema vejez de un follaje ya del todo seco avanza con sus tres pies por los caminos y anda de un lado a otro no con mayor facilidad que un niño pequeño, como la imagen de algo soñado que se presentase en pleno día.

(A. Ag. 72-82)

<sup>302</sup> Cabe aclarar que los reyes de las obras de Esquilo no siempre aparecen en “un esplendor sublime”. En *Persas*, Jerjes entra al escenario con las ropas rotas (A. *Pers.* 1030; cf. 1060-1066). En esta tragedia, el coro también está conformado por ancianos, aunque éstos no hacen una enumeración de características negativas de la vejez (cf. A. *Pers.* 265-265). Lo mismo puede decirse de los coros de *Edipo Rey* y *Antígona*. En este último caso, aparecen algunas apreciaciones (hechas por el coro) sobre la vejez (S. *Ant.* 216 y 681). Debemos recordar que también el Tiresias de *Antígona* es anciano (991, 1032).

<sup>303</sup> Sobre la controvertida lectura de este término (ἀτίται), cf. Fränkel (1950: 46).

Aunque el motivo de los efectos de la vejez aparece en los tres grandes tragediógrafos, es evidente que en Eurípides aparece con más frecuencia y lo muestra tanto en figuras individuales como en coros.<sup>304</sup> Entre estos personajes debemos mencionar a: Feres en *Alcestis*, Yolao y Alcmena en *Heráclidas*, Fénix en la homónima obra perdida, Hécuba en *Hécuba*, Peleo en *Andrómaca*, el anciano en *Electra*, Anfitrión en *Heracles*, así como también Edipo y Yocasta en *Fenicias*. Cuatro de los dramas conservados tienen un coro de ancianos (*Suplicantes*, *Heracles*, *Alcestis* y *Heráclidas*).<sup>305</sup> En *Alcestis* y *Heráclidas*, el aspecto de los ancianos no es representado enfáticamente. En cambio, en *Suplicantes*, se menciona el aspecto y la debilidad de las madres ancianas distribuidas en distintas partes de la obra (E. *Suppl.* 35, 50, 170-172). En *Heracles*, se insiste en la imagen del coro de ancianos en varias partes del drama (E. *HF* 107-127, 312-315), e incluso se resalta que, aun en la vejez, el coro puede cantar (673-696). En la *Párodos*, la atención del espectador se dirige hacia el coro de ancianos y se pone en relación, en la primera estrofa, la vejez con el lamento:

ὕψοροφα μέλαθρα καὶ γεραι-  
 ἃ δέμνι' ἀμφὶ βᾶκτροις  
 ἔρεισμα θέμενος ἐστάλην  
 ἠλέμων γέρον ἄοι-  
 δὸς ὥστε πολιὸς ὄρνις,  
 ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερω-  
 πὸν ἐννύχων ὀνειρώων,  
 τρομερὰ μὲν ἀλλ' ὅμως πρόθυμ'

¡Oh palacio de techo elevado y envejecido lecho  
 nupcial! En el bastón tengo puesto mi apoyo y vengo,  
 como pájaro encanecido, a cantar tristes lamentos –  
 palabras sólo y esperanzas oscuras de nocturnos  
 sueños, temblorosos, sí, más, con todo, animosas.  
 (E. *HF* 107-117)

<sup>304</sup> Sobre los ancianos en Eurípides, cf. Falkner (1995: 169-210).

<sup>305</sup> E. *Alc.* 212; *Hclid.* 120-122.

En la segunda estrofa el coro menciona los problemas de los ancianos para caminar, pero dice también que esto no debe impedir que se solidaricen con el anciano Anfitríon (E. HF 119-130). Al igual que en *Agamemnon* de Esquilo (72-82), el coro es introducido en la *Párodos* explícitamente como un grupo de ancianos y en los dos aparece la comparación con un sueño, lo que fortalece la conexión entre ellos (A. Ag. 82 ~ E. HF 113).<sup>306</sup> En las dos obras, se dice que los hombres ya no son lo suficientemente fuertes como para luchar. Este tema domina el canto coral en *Agamemnon* (72-82) y también en *Heracles*. En ambos casos se resalta que aunque los hombres son físicamente incapaces de pelear, tienen otras capacidades: la fuerza del canto en *Agamemnon* y la capacidad de dar palabras y esperanzas en *Heracles* (E. HF 114). La presentación física negativa contrasta con la apreciación de que los ancianos se consideran honorables y listos para despertar los ánimos; son buenos oradores y son un fuerte contraste con los jóvenes protagonistas, que a veces se comportan impulsivamente. En este sentido, el canto de estos coros trágicos se asemeja a la idea homérica, que vimos anteriormente, de que cada edad tiene sus desventajas y fortalezas.

En este punto, estas observaciones deberían ser suficientes como ejemplos, ya que hemos mencionado y analizado una serie de figuras y descripciones que nos serán útiles en el siguiente análisis comparativo.<sup>307</sup>

## 2.c. La descripción de Fineo en *Argonáuticas* y sus modelos trágicos

---

<sup>306</sup> Cf. Bond (1981: 96).

<sup>307</sup> Sobre la vejez como tópico literario, cf. Falkner (1995). Obviamente, se trata de un tópico que aparece en todos los géneros. En este trabajo nos centramos específicamente en Homero y la tragedia ática. Una breve mención sobre Hesíodo. El poeta enfatiza en *Trabajos y Días* los aspectos negativos de la vejez, que no existía en la Edad de Oro (Hes. *Op.* 113-115), mientras que es una característica de la Edad de Hierro que los niños no honran a sus padres ancianos (184). Cf. también Alcman (fr. 26 Page).

En esta sección, analizaremos diversos aspectos de la descripción de Fineo y su relación con posibles modelos de la tragedia. El punto de partida para la descripción del Agenórída es su vejez, que se menciona primero en 2.183 (γῆρας δηναιὸν, “una prolongada vejez”). En primer lugar, esta mención no tiene ninguna valoración negativa, pero inmediatamente después se menciona su ceguera y el acoso de las Harpías, por lo que la imagen general se vuelve negativa (cf. 2.183-184). Más tarde, el propio Fineo dice: γῆρας ἀμήρυτον ἐς τέλος ἔλκω, “arrastro una vejez que se devana interminablemente” (2.221), e incluso después de que las Harpías son expulsadas para siempre, él desea la muerte, ya que no puede recuperar su vista (2.446). Tanto la elección de las palabras como la idea general apuntan a la tragedia,<sup>308</sup> especialmente al canto coral de *Edipo en Colono* 1211-1248.<sup>309</sup>

La ceguera, que es una característica también de otros profetas junto con su vejez (como es el caso Tiresias), puede no ser un problema insuperable, ya que, como se afirma en *Argonáuticas*, los vecinos solían llevarle alimentos (2.185-186, 449-463). Sin embargo, Fineo apenas puede consumirlos, ya que las Harpías se abalanzan sobre él para robar la mayor parte y también para ensuciar las sobras de tal manera que esparcen un hedor nauseabundo. Esta disposición de circunstancias puede ser una reminiscencia de Filoctetes en la tragedia homónima de Sófocles, personaje que está aislado de otras personas y apenas puede mantenerse con vida. Un factor repulsivo importante aquí es el hedor de su pie enfermo (263-316). Sin embargo, sabemos que otro *Filoctetes*, anterior al de Sófocles, fue escrito por Eurípides. Esta obra no ha llegado hasta nosotros, pero a través de Dion Crisóstomo conocemos algunos de sus elementos básicos. En la obra de Eurípides, Filoctetes no estaba completamente aislado, como indica el coro

---

<sup>308</sup> A.R. 2.221: γῆρας ἀμήρυτον ἐς τέλος ἔλκω, cf. E. *Or.* 206-207: βίοντον [...] / ἐς τὸν αἰὲν ἔλκω χρόνον; E. *Phoen.* 1535: ἔλκεις μακρόπνουν ζοάν. Cf. Mooney (1992: 167 ad 2.221); Vian (1974: 181); Cuypers (1997: 243 ad 2.221).

<sup>309</sup> Cf. también S. OC 151-152.

de lemnias de Sófocles (Dio Chry. 52,6 ss.). Eurípides había introducido a un personaje llamado Áctor, que había visitado a Filoctetes con regularidad,<sup>310</sup> por lo que se trataría de una figura similar a la de Parebio en *Argonáuticas*. En efecto, Fineo lo presenta a los Argonautas diciendo: ὦ φίλοι, οὐκ ἄρα πάντες ὑπέρβιοι ἄνδρες ἔασιν, / οὐδ' εὐεργεσίας ἀμνήμονες “Amigos, ciertamente no todos los hombres son soberbios ni olvidadizos de una buena acción” (2.468-469). Luego cuenta cómo lo ayudó con su don profético y desde entonces siempre ha sido tan fiel a su lado que a veces tiene que echarlo (2.68-489). El Fineo de Apolonio, como el Filoctetes de Eurípides, está enfermo y, por lo tanto, separado de la comunidad, pero no está completamente aislado, sino que cuenta con el apoyo de sus vecinos. Parebio acude al profeta para saber sobre su destino, de un modo similar a Io en *Prometeo Encadenado*, como vimos en el capítulo anterior.

Pero volvamos ahora a la descripción ya citada anteriormente de Fineo.<sup>311</sup> El anciano parece estar postrado en la cama porque no se levanta hasta que escucha que los Argonautas se acercan. Esta característica de las personas ancianas se puede encontrar ya en E. *Her.* 107, donde el coro (conformado por ancianos) se acerca a la cama del anciano Anfitrión, y en *Fenicias*, donde Edipo (anciano también) primero tiene que levantarse de la cama (E. *Phoen.*, 1541 y 1536).<sup>312</sup>

Para ilustrar la debilidad de Fineo, Apolonio recurre a la breve comparación ἀκήριον ἢ ὕτ' ὄνειρον, “cual fantasmal ensueño” (2.197), que es especialmente popular en la tragedia.<sup>313</sup> El punto de partida indicado en la tradición literaria es *Od.* 11.207-208, cuando Odiseo intenta tres veces abrazar

---

<sup>310</sup> Cf. Douglas Olson (1991).

<sup>311</sup> La descripción de Fineo como anciano tiene algunas similitudes con otra anciana en el poema, la lemnia Polixo, en A.R. 1.669-674.

<sup>312</sup> Pero también Orestes en E. *Or.* 211-216.

<sup>313</sup> Cf. Mooney (1912: 165 ad loc.)

a su madre, y ella se escapa de él tres veces σκιῇ εἵκελον ἢ καὶ ὀνείρῳ, “como un ensueño o una sombra” (*Od.* 11.207).<sup>314</sup> Esta metáfora generalmente designa lo efímero e intrascendente de la vida humana (cf. e.g. Píndaro, *P.* 8.95-96 σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος, “Sueño de una sombra es el hombre”).

Esta comparación, así como la idea que subyace, es frecuente en la tragedia.<sup>315</sup> En la Párodos del coro de ancianos de *Agamemnon* de Esquilo se aplica esta metáfora por primera vez en relación con la debilidad física y quizás también sobre la insignificancia social de los ancianos, ya que no pueden luchar (ὄναρ ἡμερόφαντον ἀλαίνει, *A. Ag.* 81-82). Eurípides sigue esta imagen en la párodos de *Heracles* (δόκημα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὀνείρων, *E. HF* 112-113), así como también en *Fenicias* (1538: πτανὸν ὄνειρον, 1722: ὥστ’ ὄνειρον ἰσχύν).<sup>316</sup> En este sentido, Apolonio alude a ambos tragediógrafos cuando compara al anciano y profeta ciego Fineo con un sueño.

Otro punto importante de esta descripción es que Fineo descansa sobre su bastón (*A.R.* 2.198), al igual que Odiseo cuando está bajo su disfraz de anciano mendigo. El término σκηπτόμενος (que aparece en *A.R.* 2.198, βάκτρῳ σκηπτόμενος, “apoyado en su bastón”) también se usa en *Odisea* 17.203. En cambio, el término βάκτρον que Apolonio utiliza para denominar el bastón no aparece en las épicas homéricas. En su lugar frecuentemente se utiliza: σκηπτρον (e.g. *Od.* 17,199 y 202). Βάκτρον es un término utilizado con mucha frecuencia en la tragedia,<sup>317</sup> especialmente en el contexto de la descripción de la longevidad.

---

<sup>314</sup> Cf. *Od.* 11.222, donde la madre de Odiseo compara la muerte con un sueño.

<sup>315</sup> E.g.: *A. Fr.* 3999 Radt, *Pr.* 448-449 ; *S. Ai.* 125-126 y *Fr.* 13 Radt.

<sup>316</sup> También otro fragmento nos muestra esta conexión de la comparación de sueños con la vejez en una obra euripídea (*E. Aiolos* Fr.25 Nauck)

<sup>317</sup> E.g. *A. Ag.* 201-202, *Cho.* 362; *E. Hec.* 281, *HF* 108-109, *Tr.* 274-275, *Ion* 217 y 743, *Phoen.* 1539 y 1719.

La *iunctura* ῥικνοῖς ποσὶν “con sus pies marchitos” (A.R. 2.199) tampoco es homérica. El término ῥικνός (“arrugado, marchito, torcido”) aparece por primera vez en *h.Ap.* 317, donde Hera habla de su hijo Hefesto, aunque en otra construcción (ῥικνός en nominativo y πόδας, acusativo de relación): παῖς ἐμὸς Ἥφαιστος ῥικνὸς πόδας, “mi hijo Hefesto, marchito en sus pies”. Aunque es evidente que Hefesto no cojea por su edad, sin embargo, es posible que exista una asociación entre Fineo y Hefesto, en el sentido de que su cojera es resultado de un castigo de Zeus (cf. Hes. *Th.* 924-929) y ése es el reclamo que hace Hera en esta sección del *Himno a Apolo*. Por otra parte, en Eurípides, también aparece la idea del “pie arrugado” asociado a la vejez, en boca del anciano, pero con el adjetivo ῥυσός: ῥυσῶι γέροντι τῶιδε προσβῆναι ποδί, “para que un viejo como éste ascienda con pie arrugado” (E. *El.* 490).<sup>318</sup> Volviendo a ῥικνός, este término y sus derivados son notablemente populares en los escritos sobre medicina.<sup>319</sup> Snell también ha establecido relaciones con la literatura médica para las *iuncturas* κάρος ἀμφεκάλυψεν y ἀβληχοῶ κώματι (2.203 y 205) y afirma que en el poema éstas sólo reciben su sentido completo cuando se leen con su connotación médica.<sup>320</sup>

En las épicas homéricas, con frecuencia las mujeres sufren desfallecimientos como reacción a una mala noticia: cf. *Il.* 22.451-453, 466-467 y 475 (Andrómaca); *Od.* 4.703-704 (Penélope). Eurípides luego transpone este efecto en el escenario, pero preferentemente en personajes ancianos. En efecto, en *Heráclidas*, las extremidades de Yolao tiemblan cuando Macaria es llevada al sacrificio humano: λύεται μέλη / λύπηι, “Mis miembros se desmayan de pena” (E. *Hclid.* 602-603).

<sup>318</sup> Cf. *Il.* 9.503; E. *Suppl.* 50-51 (el coro de ancianos); Ar. *Pl.* 265-266.

<sup>319</sup> Cf. Chantraine (1968-1980: 974 ad loc.)

<sup>320</sup> Snell (1953: 186-187). Cf. A.R. 1.669 (sobre la anciana Polixo).

En *Andrómaca*, Peleo se desmaya ante las noticias de la muerte de su nieto (1076-1078), en *Hécuba* la protagonista epónima queda inconsciente después de la noticia de la muerte de su hijo Polidoro<sup>321</sup> y permanece inmóvil en el escenario durante el canto coral (501-502). Del mismo modo, Hécuba pierde el conocimiento en *Troyanas* cuando Taltibio toma el control de Casandra (462-465).

Las extremidades de Fineo tiemblan (τρέμε δ' ἄψευα, A.R. 200), una característica típica de los ancianos de Eurípides (por ejemplo, E. *Tr.* 1328: τρομερὰ μέλεα).<sup>322</sup> A continuación, se describe su piel seca y sucia. Por un lado, se evoca que Atena seca la piel de Odiseo para disfrazarlo de mendigo (*Od.* 13.398-399 κάρψω μὲν χροῶ καλὸν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι, “Tu piel ajaré sobre el cuerpo flexible”). Pero la elección de las palabras de Apolonio recuerda más a la descripción que hace Polinices de Edipo en *Edipo en Colono*: τῆς ὁ δυσφυλῆς / γέρον γέροντι συγκατῶκηκεν πίνος, “cuya repugnante mugre desde antiguo es inseparable para el anciano” (S. OC 1258-1259), cf. πίνω δέ οἱ αὐσταλέος χρώς / ἐσκληῖκει, “Su cuerpo, negruzco de suciedad, estaba reseco” (A.R. 201-202).

En general, sin embargo, la apariencia de Fineo se asemeja no sólo al Edipo anciano y ciego de Sófocles, sino también al Edipo euripídeo en *Fenicias*:<sup>323</sup>

{Av.}  
 ὅτοτοτοῖ, λείπε σοὺς  
 δόμους, ἀλαδὸν ὄμμα φέρων,  
 πάτερ γεραιέ, δεῖξον,  
 Οἰδιπόδα, σὸν αἰῶνα μέλεον, ὅς ἔτι  
 τῶμασιν ἀέριον σκότον† ὄμμασι  
 σοῖσι βαλὼν ἔλκεις μακρόπνουν ζόαν.  
 κλύεις, ὦ κατ' αὐλὰν ἀλαίνων γεραιὸν  
 πόδ' ἢ δεμνίοις

<sup>321</sup> P.254n111

<sup>322</sup> Cf. E. *Hec.* 66-67, *Andr.* 717, *HF* 114 y 231, *Phoen.* 302-303. En las obras de Sófocles, cf. OC 875.

<sup>323</sup> Cf. también E. *Phoen.* 1718-1719, donde se menciona el bastón (βάκτρα) de Edipo.



δύστανος ἰαύων;  
 {ΟΙΔΙΠΟΥΣ}  
 τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμασι τυφλοῦ  
 ποδὸς ἐξάγαγες ἐς φῶς  
 λεχήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων οἰκ-  
 τροτάτοισιν δακρύοισιν,  
 πολὺν αἰθεροφαῆς εἶδωλον ἦ  
 νέκυν ἔνερθεν ἦ  
 πτανὸν ὄνειρον;

ANTÍGONA

¡Ay, ay, ay! ¡Sal del palacio, ven con tus ojos ciegos,  
 viejo padre! Ven a exponer, Edipo, tu mísera vida, tú  
 que dentro de la casa, abriendo a la aérea tiniebla tus  
 ojos, arrastras una larga existencia. ¿Me oyes, tú que  
 por el patio arrastras sin rumbo tu anciano pie, o que te  
 cobijas bajo las mantas del lecho, angustiado?

EDIPO

¿Por qué, hija, me has sacado a la luz, con los bastones  
 que ayudan a mi ciego paso, desde los oscuros  
 aposentos donde yacía echado, para acudir a tus muy  
 lastimeros llantos, como un fantasma canoso,  
 evanescente, de aire, o un muerto de ultratumba, o un  
 suelo alado?

(E. *Phoen.* 1530-1545)

El Fineo apoloniano tiene que levantarse desde su cama solo, como  
 Edipo en *Fenicias*, ambos salen con un bastón desde su lecho, arrastrando una  
 cuerpo viejo y maltrecho y a ambos se los compara con un sueño. Esta  
 comparación de ancianos con sueños<sup>324</sup> evoca los dos cantos corales citados  
 anteriormente: A. Ag. 72-82 y E. HF 107-112 (como ya habíamos señalado, el  
 segundo alude al primero).<sup>325</sup> También contiene las características típicas  
 para la vejez registradas en Apolonio: postración en cama (E. HF 108: γεραιὰ  
 δέμνι', de Anfitríon), temblor de las extremidades (E. HF 114: τρομερὰ μὲν),

<sup>324</sup> Cf. también E. *Phoen.* 1722.

<sup>325</sup> Cf. también S. OC 1235-1238.

sostenido por un palo.<sup>326</sup> No debemos olvidar además que tanto Edipo como Fineo son profetas ciegos. Con frecuencia, la ceguera es asociada no sólo a la vejez, sino también de la profecía y se produce en esta combinación un mayor sentido de la compasión y la identificación tanto de los espectadores directos de la obra literaria (a nivel de la acción narrativa: en la tragedia en el coro, y en *Argonáuticas* los Argonautas), así como a los receptores de las obras literarias (en la tragedia, los espectadores; en *Argonáuticas*, los lectores). Los Argonautas se declaran sin vacilación dispuestos a ayudar al anciano Fineo (aunque también porque él tiene algo que ofrecerles: la profecía).

La descripción del anciano Fineo establece una conexión intratextual con la aparición de Polixo en el episodio de Lemnos del primer libro de *Argonáuticas*:

αὐτὰρ ἔπειτα φίλη τροφὸς ὦρτο Πολυξώ.  
 γήραϊ δὴ ῥυκνοῖσιν ἐπισκάζουσα πόδεσσιν,  
 ἐρειδομένη, πέρι δὲ μενέαιν' ἀγορεῦσαι·  
 τῇ καὶ παρθενικαὶ πίσυρες σχεδὸν ἐδριόωντο  
 ἀδμῆτες, λευκῇσιν ἐπιχνοάουσαι ἐθείραις.  
 στῇ δ' ἄρ' ἐνὶ μέσση ἀγορῇ, ἀνὰ δ' ἔσχεθε δειρὴν  
 ἦκα μόλις κυφοῖο μεταφρένου, ὧδέ τ' ἔειπεν·

Y después se levantó su nodriza Polixo, renqueante sobre sus piernas ya marchitas por la vejez, apoyada en un bastón, pero muy ansiosa de hablarles. Cerca de ella estaban sentadas también cuatro doncellas no desposadas, cubiertas de blancos cabellos. Se puso de pie en medio de la asamblea, lentamente con dificultad irguió el cuello de su espalda corvada y dijo.  
 (A.R. 1.668-674)

Al igual que Fineo, el bastón y las piernas marchitas están resaltados; se repite la *iunctura*: en la descripción de Fineo teníamos ῥυκνοῖσιν πόδεσσιν

<sup>326</sup> Cf. A. Ag. 74, 80-81; E. HF 108-109.

(1.669) y en la de Polixo, ὀκνοῖς ποσὶν (2.198). Al igual que Fineo y varios personajes ancianos de Eurípides, Polixo también tiene dificultades para caminar (1.669-670).<sup>327</sup> Por supuesto, el profeta ciego también necesita el bastón como reemplazo de la vista (2.198, como las figuras del anciano Edipo en *Fenicias* de Eurípides y *Edipo en Colono* de Sófocles).

### Conclusión

Los profetas homéricos, que pueden considerarse modelos para Fineo, no son presentados con una descripción de su apariencia comparable a la que encontramos en *Argonáuticas*. En general, las descripciones de vejez y debilidad física en las épicas homéricas son más débiles. No se niega que el hombre pierde su fuerza en la vejez, pero esta debilidad no es presentada “concretamente”, como un conjunto de características físicas que se repita. Así pues, Odiseo se transforma temporalmente en un anciano mendigo y toma su apariencia, pero las huellas del héroe joven permanecen visibles en él, y como pasa con Laertes, es sólo una condición temporal. Una descripción negativa y detallada de la apariencia física sirve, como lo muestra la figura de Tersites, sobre todo para caracterizar los valores internos: a una persona moralmente negativa le corresponde, en general, una fisonomía negativa.

La primera aparición de Fineo en *Argonáuticas* muestra elementos particulares: su parecido con figuras de ancianos de la tragedia, en especial con los ancianos de Eurípides. Para un lector familiarizado con la tragedia, el Fineo apoloniano evoca especialmente al anciano Edipo de *Fenicias* de Eurípides y de *Edipo en Colono* de Sófocles. Esta última obra de Sófocles también está marcada por el tema de la vejez por la cantidad de personajes ancianos (Edipo, el coro, Creonte), por lo que el aspecto de la ancianidad sería más fácil de asociar a esta obra. Tanto la vejez de Edipo en las tragedias

---

<sup>327</sup> E. Alc. 611-612, Andr. 546, Suppl. 171-172, El. 490, Tr. 1275 y 1305, Ion 1041, Phoen. 302-303, 1537-1538, 1718, Or. 456.

como la de Fineo en *Argonáuticas* tienen un aspecto “trágico” en su esencia, ya que están estrechamente ligadas a los errores y excesos de los personajes en el pasado. Pero a pesar de su vejez y su ceguera, tanto el Edipo anciano de la tragedia como Fineo en *Argonáuticas* conservan su dignidad, autoridad e importancia. No debemos perder de vista que Fineo, a pesar de su apariencia débil, es un personaje de autoridad en el poema, y que ha ganado sabiduría a través de su sufrimiento. Los Argonautas lo respetan, y él les da pistas concretas para su viaje y los exhorta (con sus palabras y con su propio ejemplo) a cumplir con la voluntad de los dioses. La descripción detallada y realista de su cuerpo viejo y débil simplemente crea un contraste impresionante con la fuerza moral positiva de su figura.<sup>328</sup>

En el capítulo anterior, analizamos cómo la matriz trágica funciona –a través del modelo del Prometeo esquileo– con un efecto de enriquecimiento, en algunos aspectos, y de confrontación reflexivas, en otros. En este capítulo, en cambio, vimos cómo la matriz trágica funciona en el poema de Apolonio como productora de una textura literaria diferente a las de las épicas homéricas: más allá de las relaciones temáticas que se pueden establecer entre el Edipo de la tragedia y el Fineo apoloniano, lo que más resalta es el “aspecto teatral” de este profeta de *Argonáuticas*. El efecto que genera su descripción en el lector es *hacernos ver* al personaje, como si estuviéramos ante una representación dramática de Fineo. En este aspecto teatral influye la tradición literaria: al presentar a su profeta, Apolonio no puede ignorar el impacto que causaban los profetas y ancianos de la tragedia, con su contraste entre debilidad física y habilidad retórica. Dicho de otro modo, Apolonio sincretiza en su Fineo el desarrollo de las figuras de profetas desde las épicas

---

<sup>328</sup> Otro autor alejandrino ha tomado la vejez con sus consecuencias físicas: Calímaco. Sin embargo, debido a la tradición fragmentaria, no está claro qué tan detallado fue en sus descripciones. En *Hécale*, se destaca el bastón como un apoyo para el envejecimiento (Call Hec. 66 Hollis), la locuacidad de la anciana (Fr. 58 Hollis), el juramento de la anciana por su piel arrugada (Fr. 74.10 Hollis). En este caso, la rugosidad de la piel se describe con el término que Apolonio también usa dos veces (A.R. 1.669 y 2.198): *κυκνόν*.

homéricas hasta su reelaboración en la tragedia ática. El círculo se cierra nuevamente en esta nueva épica apoloniana, en la que las figuras de los profetas se han enriquecido con sus representaciones trágicas de la tradición.

## Conclusión del Bloque II

La representación del anciano Fineo es particularmente impresionante e intensa, de un modo que no podemos encontrar un paralelo en las épicas homéricas. Aunque en éstas se enfatiza la pérdida de fuerza física en la vejez, no se retrata de manera tan intensa y detallada como en *Argonáuticas*. Podemos decir que Apolonio nos presenta una representación visual más acabada e impactante de determinados aspectos que se encuentran *in nuce* en los poemas homéricos. Como hemos visto, esto sucedía también en las obras dramáticas, donde la representación épica de los ancianos “se visualizaba” con ciertos atributos característicos, como el bastón, las extremidades temblorosas y la impotencia. Es notable el modo en que Eurípides parece haber ampliado la efectividad escénica de estas figuras, al mostrar la debilidad de los ancianos en situaciones difíciles. Con frecuencia, esta debilidad física es contrarrestada por el coraje (Yolao y Alcmena, en *Heráclidas*), la fuerza moral (Peleo en *Andrómaca*) o la sed de venganza (Hécuba en *Hécuba*).

Apolonio, por su parte, integra en su descripción del anciano Fineo detalles que aparecen en el canto coral de *Agamenón*, así como también detalles que aparecen en el *Heracles* de Eurípides (relacionados con la obra esquilea) y en otras de sus tragedias. La impresionante representación de los ancianos en Eurípides parece haber tenido su efecto sobre Sófocles, especialmente en la representación del anciano Edipo en *Edipo en Colono*. En líneas generales, el Edipo anciano y ciego de Sófocles y el Edipo euripídeo de *Fenicias* son similares al anciano Fineo de *Argonáuticas* (también ciego y afligido por otro tipo de plagas). Tanto el anciano Edipo como Fineo llevan en su cuerpo de manera muy evidente las marcas de su castigo, pero pueden ser considerados como figuras sabias y con poderes proféticos.

Al mismo tiempo, los paralelos y alusiones al Prometeo esquileo iluminan el tema trágico del castigo desde una perspectiva diferente: no es su edad o su apariencia lo que se destaca en Prometeo, sino su comportamiento, que, en *Prometeo encadenado*, aún no ha cambiado, a pesar del castigo. Todavía no presta atención a los mandamientos y a la *θέμις* de Zeus y, en este sentido, en la similitud de las situaciones, se forma una “lámina contrastante” a partir de la cual se destaca el comportamiento de Fineo, que ahora se esfuerza ansiosamente por no revelar demasiado para no ofender a Zeus. Como hemos visto, esta doble figura (Fineo/Prometeo) corresponde a una técnica literaria que Apolonio utiliza con frecuencia. Primero, sugiere una figura mítica de la tradición literaria, sin nombrarla sino tomándola como modelo; luego, en un punto posterior de la narración, esa figura aparece “concretamente” como personaje de su épica.

En resumen, la figura de Fineo se forma a partir de un espectro de modelos épicos y trágicos. En los análisis de este bloque, hemos partido de un análisis entre textos, que derivó en un análisis de intergenericidad. Esto marca una diferencia con el modo de análisis que empleamos en el primer bloque para los aspectos himnicos en *Argonáuticas*. Esto es importante de resaltar porque da cuenta de la complejidad de formas y procesos con los que el texto estudiado trabaja con las diferentes matrices genéricas. Como aclaramos en la “Introducción general”, nuestro análisis no intenta reducir esas formas a un esquema clasificatorio de formas de interacción genérica, sino ver en cada tipo de interacción las particularidades y los puntos en común, sin dar preponderancia a unos sobre otros.

### Bloque III

## DESVÍOS ÉPICOS

## EN LOS DISCURSOS DE LOS PERSONAJES

Este tercer bloque de nuestro análisis tiene por objeto el estudio de los discursos de los personajes en *Argonáuticas*, quienes como héroes pertenecen y definen el mundo épico que nos presenta esta narración. Una lectura profunda y detallada de estos relatos insertos nos aportará ideas claves para entender cómo concebía Apolonio determinados aspectos formales y temáticos pertenecientes al género épico, así como su importancia y sus funciones, tanto dentro del mundo ficcional como en el propio contexto cultural de Alejandría del siglo III a.C.

Para estudiar los aspectos épicos presentes en estos relatos es necesario ubicarlos en el mapa general de los discursos de los personajes en *Argonáuticas*. Hallamos en la bibliografía algunos análisis sobre los discursos de los personajes, los cuales serán resumidos en cuatro aspectos básicos:

1. En primer lugar, Hunter<sup>329</sup> señala una de las características principales de los relatos internos en este poema: el predominio del estilo indirecto. Mientras el 45% de *Iliada*, el 67% de *Odisea* y el 47% de *Eneida* son discursos directos de los personajes, sólo el 29% de *Argonáuticas* entra en esta categoría.<sup>330</sup> Para explicar esta nueva característica, el cambio de épica oral a escrita es una respuesta parcial. Esta reducción también debe verse en el contexto de una insistente voz autoral que nunca nos permite imaginar que los

---

<sup>329</sup> Hunter (1993: 138-151).

<sup>330</sup> El libro 3 es el que más tiene, 39%, donde hay muchas escenas “dramáticas”; el libro 1, el que menos tiene, 21%.



personajes están “hablando por sí mismos”. La relativa “no mimeticidad” (en un sentido aristotélico) de la épica helenística enfatiza la presencia y el control del narrador primario. Éste es un hecho de particular importancia para nuestro estudio, que se centra en la presencia de elementos himnicos y trágicos (dos géneros “miméticos”<sup>331</sup>) en la matriz épica del poema.

2. Junto a esta tendencia a “controlar” las voces de los narradores secundarios, el estudio de Cuypers<sup>332</sup> pone énfasis en otra faceta ya señalada por Hunter<sup>333</sup>: la presencia de narradores internos que funcionan como figuras duplicativas del narrador primario. En algunas narraciones secundarias de esta obra, aunque el narrador primario no ceda su voz a los narradores internos, ciertos detalles en su relato pueden atribuirse a la focalización en el personaje. Tal es el caso del relato interno, conocido como “las Argonáuticas de Jasón” (2.762-771);<sup>334</sup> en este pasaje, el relato que el Esónida hizo ante el rey Lico (que incluye todos los hechos desde el comienzo de la épica hasta ese punto de la narración) es presentado a través de un resumen en voz del narrador primario. Esta convergencia entre focalización de narrador y personaje es ilustrativa de una tendencia general: virtualmente todos los narradores secundarios de una obra reflejan en cierta medida al narrador primario.
3. Esta faceta se relaciona con lo que Morrison<sup>335</sup> llama “la asimilación entre las experiencias del narrador y de los personajes”, que se puede observar en el poema en dos aspectos: por un lado, el narrador

---

<sup>331</sup> La denominación de “miméticos” es utilizada en la bibliografía, por ejemplo: Fantuzzi & Hunter (2007: 31-35). Este aspectos del género himnico y trágico será tratado en la siguiente sección de este capítulo.

<sup>332</sup> Cuypers (2002: 57).

<sup>333</sup> Hunter (1993: 149).

<sup>334</sup> Éste relato será analizado en profundidad en el capítulo 2 de este bloque.

<sup>335</sup> Morrison (2007: 306)

primario a menudo expresa emociones análogas a la de los personajes;<sup>336</sup> por otro lado, los personajes que actúan como narradores secundarios reflejan características temáticas y de estilo del relato del narrador primario.

4. Los relatos internos se nos presentan a lo largo de la obra en un extenso abanico de variantes. En líneas generales, podemos diferenciarlos por su forma (discurso directo, discurso indirecto –sea narrado o transpuesto–, cambios de modo sin indicadores, metalepsis narrativas), por las funciones de estas narraciones en la trama narrativa (función explicativa, predictiva, temática, persuasiva, distractora u obstructiva<sup>337</sup>), por sus temas (relatos de viajes, relatos cosmológicos, relatos sobre dioses u otros héroes, etc.) y también por las situaciones específicas en las que se lleva a cabo el acto de narrar (banquetes, conflictos entre personajes, ceremonias de distinto tipo, oráculos, conversaciones íntimas, etc.). A este último aspecto del relato atenderemos especialmente en este trabajo: la “situación del acto narrativo”, entendiendo ésta como el conjunto de circunstancias (reconstruido a partir de un detallado análisis del nivel diegético de la narración) en el que unos personajes funcionan en narradores y narratarios secundarios.

Dentro de esta variedad de relatos que podemos encontrar en la obra, nos centraremos en este estudio especialmente en aquellos relatos, que presentan dos características particulares:

---

<sup>336</sup> Sobre este punto, Albis (1996: 27) afirma que se trata de “un efecto de una inspiración poderosa” dentro de las líneas de “la cadena de posesión” en el *Ion* de Platón, donde el poeta “entusiásticamente” participa de las experiencias de los personajes. Morrison, siguiendo a Murray (1981), señala que la inspiración poética de *Ion* es diferente de la de la épica.

<sup>337</sup> De Jong (2004c: 10); cf. Genette (1972: 242-243). Obviamente, un mismo relato interno puede cumplir varias funciones.

1. comparten el mismo tema del relato principal en el que se insertan: una expedición por el mar. De esta manera, elegimos analizar relatos internos que reflejan –en su forma, contenido y objetivo poético– determinados aspectos de la obra en la cual se hallan insertos y, por lo tanto, pueden ser leídos en un nivel metapoético (lo que comúnmente llamamos “puesta en abismo”<sup>338</sup>).
2. son contrapuestos al discurso de otro personaje o del narrador principal y, por lo tanto, *compiten* entre sí o con la narración que los contiene. Puesto que estos relatos internos pueden ser leídos en un nivel metapoético, contienen en ellos algunas claves importantes sobre el modo en que *Argonáuticas* se relaciona y *compite* con otros poemas de la tradición.

Estos dos aspectos conforman la técnica literaria que llamamos “desvíos de la épica”, técnica que, como veremos, consiste en señalar al lector la inscripción en el género épico y, a la vez, un desvío de esta matriz en un aspecto específico, que puede ser temático o formal.

El siguiente bloque está compuesto por dos capítulos:

- Capítulo 1 – “Peligros homéricos: Significados metapoéticos de los enfrentamientos entre Argonautas”. En él analizaremos los modos en que las disputas de los personajes (expresadas principalmente a través de sus discursos) reflejan aspectos metapoéticos de cómo Apolonio quiere mostrarnos la relación de *Argonáuticas* con las épicas homéricas. Observaremos cómo

---

<sup>338</sup> El término “puesta en abismo” (mise en abyme) se utiliza para designar en el campo literario para designar “toda pieza que mantiene una relación de similitud con la obra que la contiene” Dällenbach (1976: 18).

la trama narrativa del poema es presentada como un “desvío”<sup>339</sup> de las tramas de *Iliada* y *Odisea*.

- Capítulo 2 – “Inversión épica: Las Argonáuticas de Jasón”. En este capítulo, analizaremos una serie de aspectos narratológicos en los que el poeta experimenta con su modelo homérico, invirtiendo un aspecto central del género épico (aspecto principalmente, formal, pero también, como veremos, temático): el discurso directo. Esta experimentación tiene como “impulso mediador” la codificación genérica que realizaron Platón y Aristóteles en sus tratamientos de los aspectos mímicos de la poesía.
- Capítulo 3 – “La poética de la *aemulatio*: El relato del viaje de los hijos de Frixo”. Aquí reconoceremos una serie de similitudes y semejanzas entre el relato de este viaje (en las diferentes instancias en las que aparece en el poema: en la voz del narrador principal, del rey Eetes y de sus propios protagonistas) y el relato en el cual se insertan. Además, analizaremos cómo este relato es presentado como una *anti-Argonáutica* y, por lo tanto, supone que el lector vea en él no sólo una relación de *competencia* con el relato principal, sino también (debido a sus aspectos metapoéticos) el modo en que *Argonáuticas* se auto-presenta en relación de *competencia* con otros textos de la tradición, a los que toma como sus modelos poéticos.

Finalmente, en esta sección ofreceremos, antes de la conclusión, un capítulo adicional en el que pondremos en relación esta poética apoloniana

---

<sup>339</sup> Cabe aclarar que entendemos “desvío” sin connotaciones negativas ni despectivas, simplemente como es definido en su acepción por la RAE: “cambio de trayectoria”.

de la *aemulatio* (1º) con algunos aspectos de la *aemulatio* en los poemas hesíodicos (en relación con Homero), y (2º) con el concepto de “competencia en colaboración” propuesto por Nagy<sup>340</sup> (basado en gran medida en la recepción antigua de una relación de *rivalidad* entre Homero y Hesíodo) para describir el modo en que se sucedían las rapsodias homéricas en *performance*. En esta sección, podremos observar cómo una serie de pasajes de *Argonáuticas* presentan los temas de rivalidad, colaboración en profunda relación con las representaciones del quehacer poético.

---

<sup>340</sup> Para un análisis de la “competencia en colaboración” en relación con el *Himno homérico a Apolo*, cf. Nagy (2011: 299-304).

## Capítulo 1

### Peligros homéricos: Significados metapoéticos de los enfrentamientos entre Argonautas

El tema principal en los estudios de *Argonáuticas* de la segunda parte del siglo XX ha sido la concepción del héroe épico.<sup>341</sup> Muchos de estos análisis han negado el estatus heroico de los Argonautas como personajes y, particularmente, el de Jasón. La caracterización que de este personaje hizo Carspecken en su estudio de 1952 sienta las bases de esta discusión:

Jasón... héroe elegido debido a su superior renuncia al honor; subordinado a sus camaradas, excepto una vez, en cada prueba de fuerza, habilidad o coraje; un gran guerrero sólo con la ayuda de poderes mágicos; celoso de honor pero incapaz de hacerse valer; pasivo frente a la crisis, tímido y confundido ante los problemas; llorón hasta el insulto, fácilmente abatido; graciosamente traidor en sus tratos con la enferma-de-amor Medea, pero acobardado ante sus amenazas y maldiciones; fríamente eficiente en el provechoso asesinato de un joven no precavido; reacio incluso en el matrimonio.

(Carspecken 1952: 101).

En estrecha relación, la oposición entre Jasón y Heracles, ha sido un tema ineludible para estos estudios. En su análisis comprehensivo del *Tema de Heracles*, Galinsky<sup>342</sup> se aproxima al Heracles de Apolonio como el representante de un ideal heroico obsoleto y un contrapunto (opuesto y complemento) necesario para Jasón. Según este estudio, no deberíamos ver a Jasón y Heracles como dos figuras opuestas moralmente; ambos tienen cualidades positivas y negativas. En este sentido, el héroe hijo de Zeus ha

---

<sup>341</sup> Glei (2008: 6-12) ofrece un resumen muy útil y completo del estado de la cuestión, desde el trabajo de Carspecken (1952) hasta el 2001.

<sup>342</sup> Galinsky (1972).

sido caracterizado como *el mejor de los Argonautas, el civilizador de la humanidad*, pero también como un ser salvaje y brutal, de grandes padecimientos, sin control de su temperamento violento, profundamente trágico, grotescamente cómico, el héroe que regresó del Hades para convertirse en un dios.<sup>343</sup> En esta lectura, la figura de Heracles se presenta como una de las contracaras, política y poética, de Jasón: el héroe, que es abandonado involuntariamente por los Argonautas al final del libro 1, tiene una compleja función de soporte y oposición al líder, que crea una tensión en la dinámica del poder en la organización interna de la tripulación y también en el discurso épico.

Los trabajos sobre la concepción del héroe épico en *Argonáuticas* son numerosos. Con este panorama de los estudios más importantes de la década del noventa (que resumiremos a continuación), tenemos el fin de consolidar algunas perspectivas de los estudios anteriores. Los *Estudios literarios* de Hunter<sup>344</sup> fueron publicados en el mismo año que su traducción al inglés de *Argonáuticas* y sentaron las bases para una buena parte de las investigaciones posteriores sobre este poema (el capítulo sobre *heroísmo* expande un artículo anterior de su autoría<sup>345</sup>): la concepción ambivalente (o más bien multivalente) del héroe épico es ahora aplicada no sólo a Jasón sino también a Heracles, que tiene aspectos cómicos, violentos, y también civilizadores. En general, sus lecturas muestran una perspectiva sutil, compleja y elusiva de *Argonáuticas*, que afortunadamente no se compromete con ningún esquema

---

<sup>343</sup> Hunter (1993: 26) también marca estos aspectos positivos y negativos de Heracles, pero resalta sobre todo su anomalía en relación con los demás Argonautas, principalmente en la oposición de su virtud *de soledad y sufrimiento* frente a la asistencia mutua como virtudes colectiva del grupo de héroes.

<sup>344</sup> Hunter (1993).

<sup>345</sup> Hunter (1988).

interpretativo estereotipado o basado en lugares comunes, como la de Jasón como *anti-héroe*, que se retrotrae a un estudio de Lawall.<sup>346</sup>

Una notable, aunque parcialmente anacrónica, contribución a este debate es el libro de Clauss.<sup>347</sup> En un detallado comentario del libro 1, Clauss intenta mostrar que este poema presenta una *redefinición programática* del héroe épico. Concluye en que, si bien Jasón es vulnerable, dependiente de la ayuda de los otros y moralmente problemático, él es *el mejor de los Argonautas* (como es nombrado en el poema). Ese paradójico *heroísmo pasivo* es explicado en términos del objetivo de los Argonautas, que puede ser alcanzado solamente de manera colectiva, no por un solo guerrero homérico (frente a los protagonismos fuertes de Aquiles y Odiseo en las épicas homéricas). En contraste con Hunter<sup>348</sup>, Clauss no ve un heroísmo ambivalente o multivalente encarnado de diferentes maneras por Jasón, Heracles y el resto de los Argonautas, sino que retrocede (o más bien se inserta) en el ya antiguo contraste entre un héroe activo *arcaico* y un héroe pasivo *moderno*.

DeForest,<sup>349</sup> por su parte, pone en relación el tema del heroísmo y el *calimaqueanismo* de *Argonáuticas* en un intento de unificar dos problemas que anteriormente estaban separados: el contraste entre heroísmo arcaico y moderno (Heracles y Jasón) es identificado con la división entre poética homérica y calimaquea (épica vs. anti-épica) en una perspectiva peculiar.

A pesar de la razonable sugerencia de Glei<sup>350</sup> de abandonar esta discusión en el comienzo del siglo XXI –debido a la repetición de argumentos entre los estudios–, algunos trabajos importantes de los últimos quince años sobre *Argonáuticas* y sobre la de los poetas alejandrinos, han intentado

---

<sup>346</sup> Lawall (1966) caracterizaba a cada uno de los Argonautas como anti-héroes, concluyendo en que el hecho de que el éxito de la empresa argonáutica dependiera de este tipo de héroes reflejaba una visión pesimista del mundo en el poema.

<sup>347</sup> Clauss (1993).

<sup>348</sup> Hunter (1988) y (1993).

<sup>349</sup> DeForest (1994).

<sup>350</sup> Glei (2008: 12)



retomar este problema, centrándose en las relaciones que se pueden establecer entre las figuras heroicas del poema y el trasfondo histórico de Alejandro, los macedonios y los Ptolomeos. Esta tendencia había sido impulsada por el estudio de Hunter (1993), que definió al poema de Apolonio como una *épica ptolemaica*, proveniente de una sociedad que estaba preocupada, de manera abierta y explícita, por su pasado, por definir *de dónde viene* y por afirmar la presencia e importancia de valores culturales colectivos. Retomando esta perspectiva, los trabajos de Stephens<sup>351</sup> y Mori<sup>352</sup> buscan oponerse a los anteriores, que mostraban una perspectiva negativa o, al menos extremadamente ambigua, en comparación con los héroes homéricos. Buscaban apartarse de estudios previos que daban una imagen casi monolítica de estos héroes, imagen que resultaba anacrónica para el contexto sociocultural de Apolonio, y era también un punto de partida para su poética experimental. Sus análisis, por el contrario, menoscabando excesivamente las características negativas anteriormente señaladas, plantearon una perspectiva mucho más positiva de Jasón como un haz de rasgos que reflejan (o refractan) los ideales acerca del rey ideal y de las maneras de gobernar, presentes y constatables en el imaginario de la época.<sup>353</sup>

Con el objetivo de añadir un aporte significativo con este capítulo a una cuestión que ha merecido una larga discusión, proponemos suspender momentáneamente (no abandonar) esta polarización entre un Jasón negativo y un Jasón positivo (o como una figura *ambivalente*, que no es otra cosa que una mezcla de las dos formas de ver al personaje, como un rasgo particular del *gusto* literario alejandrino por la *inconsistencia*) y presentar, en cambio,

---

<sup>351</sup> Stephens (2003).

<sup>352</sup> Mori (2008).

<sup>353</sup> Cf., e.g., la comparación de Jasón con los *philoí* de Ptolomeo en Mori (2008: 72-74) y la visión (más compleja y matizada) del matrimonio de Jasón y Medea como estrategia de redefinición de las relaciones de poder y conquista de pueblos extranjeros.

una lectura de las caracterizaciones y relaciones de estos dos héroes en su dimensión metapoética.

El objetivo de este capítulo es indagar, dentro de esa dimensión, en la compleja relación de apoyo y oposición entre Jasón y Heracles, que, añadida a las perspectivas anteriores, nos permita entender más profundamente esta cuestión. Para lograrlo, analizaremos las funciones y significados de esta oposición, como así también los actos heroicos de Heracles en *Argonáuticas*, en comparación con los de la expedición argonáutica y, en particular, con los de Jasón. Intentaremos demostrar que el poeta disemina a lo largo de su obra unas “Argonáuticas de Heracles” que *repiten* y *compiten* con las argonáuticas del narrador, es decir, la historia principal. Esta forma corresponde a un entramado poético, que despliega “diferentes Argonáuticas” que compiten entre sí, incorporadas todas en una “gran Argonáutica”, la del narrador. En esta lectura, adquiere gran importancia la ausencia de Heracles en tres de los cuatro libros del poema, después de que los Argonautas lo abandonan en las tierras de Misia, al final del libro 1. La opción narrativa del abandono de Heracles según un designio de Zeus por el que Jasón es culpado injustamente, revela que las *famas* competitivas de los dos héroes piden ese apartamiento de Heracles, a la vez que –como se puede conjeturar a partir de las menciones posteriores a la pérdida– no habría sido posible la “gran Argonáutica” si Heracles hubiera permanecido con los Argonautas durante todo el viaje.

### **1.a. Significados metapoéticos de la relación de apoyo/oposición entre Heracles y Jasón**

Uno de los últimos estudios que ha tratado la oposición Heracles/Jasón es el de Mori,<sup>354</sup> quien en el tercer capítulo de su libro examina las dinámicas internas del grupo de Argonautas, y resalta la importancia de la diplomacia y la resolución pacífica del conflicto en la mirada política del poema. Mori sostiene que, para comprender mejor las relaciones y tensiones políticas entre los Argonautas, es útil mirar los modelos históricos y filosóficos de la época de Apolonio: Alejandro y su ejército, el sistema macedonio de elección por aclamación, los *philoi* de los reyes ptolemaicos y las actitudes aristotélicas hacia la ira. Desde esta perspectiva, la elección de Jasón como líder es leída como una aclamación facilitada por un patrón poderoso (Heracles), situación que se vuelve más compleja por el hecho de que Heracles mismo es, en un primer momento, el candidato rival. Como dijimos antes, esta lectura es quizás excesivamente positiva por dos razones: (1) en esta versión, Heracles se convierte en un patrón político más que en una amenaza a su liderazgo y, si bien éste es un punto muy interesante y enriquecedor de la lectura de Mori, tiene una limitación que nos parece contraproducente: no explica por qué una figura tan positiva y de soporte para Jasón debe desaparecer en las primeras instancias del poema. (2) Supone que aceptemos que no es el valor guerrero sino la diplomacia la verdadera virtud de un héroe, sin que esto resulte problemático en la trama del poema y en su recepción. Nosotros, en cambio, sostenemos que esta compleja relación de apoyo y oposición presenta significados metapoéticos que reflejan otra relación: la de *Argonáuticas* con sus modelos homéricos, *Ilíada* y *Odisea*.

Dos de los pasajes en donde claramente se puede ver este enfrentamiento son: (1) la escena de la elección del líder de la expedición y (2) la crítica de Heracles a Jasón en Lemnos. En la primera, después de que todos los héroes se han reunido, Jasón les pide a éstos que elijan como jefe

---

<sup>354</sup> Mori (2008).

(ὄρχαμον) al mejor (τὸν ἄριστον) de entre todos y, a continuación, especifica las funciones del mismo: velar por cada cosa (ὥ κεν τὰ ἕκαστα μέλοιτο) y por decidir las disputas y los pactos con extranjeros (νείκεα συνθεσίας τε μετὰ ξείνοισι βαλέσθαι, 1.329-340). Ante este pedido, todos los Argonautas piden a una sola voz que el jefe sea Heracles, pero éste declina al honor y, mostrándose impersuasible (οὐ γὰρ ἔγωγε / πείσομαι), les exige que elijan a Jasón (1.341-349). Finalmente, Jasón acepta con gozo haber sido elegido y da las primeras órdenes a la tripulación (1.349-361).

El hecho específico de la declinación de Heracles a liderar la expedición no es explicado por Mori<sup>355</sup> por medio de un *comparandum* histórico, sino épico. Sostiene que Heracles prefiere la gloria grupal a la individual y con su declinación evita una posible discordia con Jasón, discordia que lo llevaría a repetir una discordia iliádica entre el mejor guerrero y el guerrero que tiene el poder político. La importancia de la lectura intertextual de este pasaje radica en que el valor de este enfrentamiento sólo puede medirse si se lee en contraste con el conflicto entre Aquiles y Agamemnón en el canto 1 de *Iliada*. Lo que Heracles evita con su decisión es un peligro que traería consecuencias nefastas para el grupo de héroes, un conflicto de la magnitud de la discordia entre los héroes iliádicos.<sup>356</sup> Pero, según nuestra propuesta de lectura, en el nivel metapoético referido a los aspectos de la composición, Heracles ha evitado con su apoyo a Jasón “repetir” el argumento de *Iliada*; sus acciones podrían haber creado no sólo otra “ira funesta”, sino también otro poema épico sobre la ira, otra *Iliada*, lo que hubiera llevado a la repetición del argumento del modelo homérico.

En la misma línea, es interesante indagar también sobre los significados metapoéticos de la escena de la crítica de Heracles a Jasón en

---

<sup>355</sup> Mori (2008: 64-66).

<sup>356</sup> En esta línea también lee Mori (2005) la discordia entre Jasón y Telamón en el final del libro 1 (1.1280-1295), que trataremos en la sección “b” de este capítulo.

Lemnos. Mientras Jasón y la mayoría de los héroes se han ido a celebrar con banquetes y danzas la hospitalidad de las lemnias, Heracles y unos pocos Argonautas se quedan en la nave. En ese ambiente de molicie y deseo sexual, el narrador afirma que la navegación se demoraba (1.861-864) y que los Argonautas se habrían quedado en Lemnos indefinidamente si no hubiera sido por el reproche de Heracles:

Δαιμόνιοι, πάτρης ἐμφύλιον αἶμ' ἀποέργει  
 ἡμέας, ἧε γάμων ἐπιδευέες ἐνθάδ' ἔβημεν  
 κεῖθεν, ὄνοσσάμενοι πολήτιδας, αὖθι δ' ἔαδεν  
 ναίοντας λιπαρὴν ἄροσιν Λήμνοιο ταμέσθαι;  
 οὐ μάλ' ἐυκλειεῖς γε σὺν ὀθνεῖησι γυναιξίν  
 ἐσσόμεθ' ὧδ' ἐπὶ δηρὸν ἐελμένοι, οὐδὲ τὸ κῶας  
 αὐτόματον δώσει τις ἐλεῖν θεὸς εὐξαμένοισιν.  
 ἴομεν αὖτις ἕκαστοι ἐπὶ σφεά· τὸν δ' ἐνὶ λέκτροις  
 Ὑψιπύλης εἰᾶτε πανήμερον, εἰσόκε Λῆμνον  
 πασὶν ἐπανδρώσῃ, μεγάλη τέ ἐβάξις ἔχῃσιν.

Desgraciados, ¿nos aparta de la patria la sangre de un pariente? ¿O acaso, necesitados de matrimonio, desde allá vinimos aquí, menospreciando a nuestras conciudadanas? ¿Nos complace habitar aquí y repartirnos la fértil campiña de Lemnos? En verdad no seremos muy célebres recluidos así largo tiempo con unas mujeres extranjeras. Ni tampoco el vellocino lo rescatará algún dios y nos lo entregará espontáneamente porque se lo pidamos. Volvámonos de nuevo cada uno a su casa; y a él [Jasón] dejadle en el lecho de Hipsípila los días enteros, hasta que repueble Lemnos con su viril descendencia y una gran fama le sobrevenga.”

(1.865-874)

El punto central de la crítica de Heracles es el siguiente: si los Argonautas continuán demorándose en Lemnos, nunca serán “muy célebres” (ἐυκλειεῖς, 1.869), razón por la que muchos de los héroes se han unido a esta

expedición.<sup>357</sup> Esta crítica a la demora del viaje apunta a otro peligro homérico: las continuas demoras que sufrió Odiseo en su νόστος, especialmente con Circe y Calipso; situaciones similares a las de Jasón en Lemnos. Este episodio, entonces, adquiere un significado metapoético similar al de la escena que analizamos anteriormente, la elección de Jasón como líder de los Argonautas. En efecto, la acción de Heracles, esta vez no mediante el apoyo a Jasón, sino mediante la crítica, evita el peligro odiseico de la demora del héroe en brazos de una mujer y también evita que el poema *repita* el argumento odiseico.

En conclusión, los significados señalados por Mori<sup>358</sup> deberían avanzar en el sentido metapoético de una ἔξις poética como un rechazo a *repetir* las tramas homéricas; rechazo expresado mediante la compleja relación de apoyo-oposición entre Heracles y Jasón. Esto se puede observar también en el conflicto entre Jasón y Telamón en el final del libro 1, como veremos en la sección “b” de este capítulo. De manera complementaria a este rechazo a repetir los temas homéricos, la épica apoloniana busca reproducir constantemente su propio argumento, tal como veremos en la sección “c”, en la que analizaremos cómo las aventuras de Heracles que aparecen diseminadas a lo largo del poema tienen la misma estructura que la historia principal. Además este análisis nos permitirá responder por qué Heracles debe ser apartado del grupo de Argonautas.

### **1.b. Otra disputa interna: el conflicto entre Jasón y Telamón**

La disputa entre Jasón y Telamón en el final del libro 1 nos muestra otro claro ejemplo de cómo Apolonio plantea una relación con sus modelos

---

<sup>357</sup> Cf. 1.100, 141, 206. Hunter (1993: 34) observa correctamente que el punto central de la crítica de Heracles es la demora de la expedición, no la tendencia de Jasón a conquistar doncellas, como se ha interpretado en estudios anteriores.

<sup>358</sup> Mori (2005).

homéricos y de cómo los desvíos de la matriz genérica crean siempre un sentido de innovación. Como afirma Hunter:

Si Jasón a veces se asemeja a los grandes héroes homéricos y otras veces tiene un aspecto muy diferente, es por causa de la preocupación constante de Apolonio con lo experimental, de probar los límites y las posibilidades de la forma épica.

Hunter (1988: 452-3)

Este aspecto de *Argonáuticas* se puede observar en su particular forma de presentar el tema de la ira, ya que Apolonio parece haber privilegiado el autocontrol en la representación de Jasón, en contraposición a la ira desmedida de Aquiles, el héroe del modelo homérico. En este punto del análisis es importante notar que, mientras que en *Iliada* la ira es fundamental para la narración<sup>359</sup>, en *Argonáuticas* generalmente no tiene efectos: los personajes que expresan su ira son reprendidos, ignorados o incluso excluidos.<sup>360</sup> El mejor ejemplo es el del argonauta Idas, famoso en la tradición poética por su soberbia.<sup>361</sup> Este personaje es presentado en diversos pasajes como impulsivo e insolente en la relación con sus compañeros y siempre es reprendido por su forma de actuar.<sup>362</sup> Por el contrario, Jasón, el héroe principal de la obra, se caracteriza por la racionalización de situaciones de conflicto y su inclinación hacia el compromiso colectivo. Aunque, la ira puede ser justificada contra un enemigo que es manifiestamente hostil –como

---

<sup>359</sup> Sobre la importancia de la ira en las épicas homéricas, cf. Fantuzzi & Hunter (2007: 106-8).

<sup>360</sup> Sobre la ira en *Argonáuticas*, cf. Dräger (2001). En el poema, la ira es identificada principalmente con Zeus (cf. 4.458), Eetes (3.367-8, 449, 493, 607, 614, 632; 4.9, 235, 512, 740, 1083, 1205) y el argonauta Idas (1.492, 3.566, 1170, 1252). También se atribuye ocasionalmente la ira a otros personajes: Heracles (1.1263), Telamón (1.1289, 3.383), Minos (3.1000), Medea (4.391, 1671-2), a los Argonautas en conjunto (2.20). Sólo una vez se asocia la ira a Jasón y mediante un símil (3.1348-53).

<sup>361</sup> Cf. por ejemplo *Nemea* X de Píndaro.

<sup>362</sup> Los Argonautas trabajan en conjunto para silenciar sus agravios y evitar una disputa cuando Idas insulta a Jasón y a Idmón (1.463-71, 487-91), también cuando se queja de la dependencia de los Argonautas de Medea (3.558-63) y cuando intenta romper las armas encantadas de Jasón (3.1252-55).

cuando Ámico desafía e insulta a los Argonautas (2.19-20) y, luego, es asesinado por un héroe lleno de ira (Polinices)–, el poema condena de manera consistente a los rebeldes, como Idas, y castiga a los belicosos, en particular, al rey enemigo Eetes.<sup>363</sup> Este rechazo de la ira desmedida a lo largo del poema se condice con la preocupación de muchos filósofos por el comportamiento extremo de Aquiles: Aristóteles, en particular, criticaba el maltrato dado al cuerpo de Héctor en *Iliada* (*Rhet.* 2.1380b28-31, *Poet.* 1454b11-15) y, en general, lectores antiguos de la épica también consideraban el comportamiento de los héroes homéricos como primitivo y obsoleto.<sup>364</sup> La recepción filosófica de la épica, entonces, sugiere que el moderado comportamiento de Jasón provee una alternativa civilizada a los héroes iliádicos. En este sentido, nos encontramos ante un héroe que no actúa por impulso, sino que, como Odiseo, generalmente planea o medita antes de actuar.<sup>365</sup> Así ocurre, por ejemplo, en el episodio más debatido en cuanto al aspecto moral de la obra: el engaño y el asesinato de Apsirto, el hermano de Medea. El ritual del *maschalismós* (4.452-81) que realiza el héroe helénico, evoca el maltrato del cuerpo de Héctor por parte de Aquiles en *Iliada*, pero con efectos contrarios. Pero, incluso en este caso, Jasón y Medea planean cuidadosamente el engaño y el asesinato (4.355-420); en ningún momento de este episodio Jasón parece apresado por una emoción poderosa ni agobiado por las implicaciones morales de su acción.<sup>366</sup>

---

<sup>363</sup> La ira de Eetes marca en varias ocasiones cambios importantes de la trama narrativa: el rey trata con ira a los colcos mientras planea destruir a los Argonautas (3.606-8); Medea teme la terrible ira de su padre (3.614); Eetes se enfurece con el logro de Jasón (4.6-10); se enfurece y amenaza con la muerte si no logran recuperar a Medea (4.230-35).

<sup>364</sup> Por ejemplo, Dión Crisóstomo aconseja a los hombres de su tiempo abandonar las virtudes marciales de la poesía épica a favor de la participación pacífica en la administración cívica (*Or.* 31).

<sup>365</sup> Por ejemplo, la moderación de Jasón en la asamblea (1.327-28); su deliberación interna, en la que se siente “sin recursos”, mientras los demás Argonautas celebran antes de partir (1.460-61); su prudente rechazo ante la inclusión de Atalanta en la nave Argo (2.620-640).

<sup>366</sup> Así como Aquiles es el héroe θυμοειφής, “apasionado”, por antonomasia, es notable que θυμός, en todos sus sentidos, es asociado con Jasón sólo en unas pocas ocasiones (3.511, 787, 1084, 4.1748).



Un ejemplo muy significativo de esta experimentación que realiza Apolonio con un tema típicamente épico como la ira es la reconciliación de Jasón con Telamón. Este Argonauta es el anverso heroico de Idas, cuya cólera es presentada de manera negativa. Por el contrario, Telamón goza de respeto y buena reputación entre los Argonautas.<sup>367</sup> Sin embargo, su naturaleza impulsiva<sup>368</sup> (no debemos olvidar que es el padre del Áyax iliádico) lo hace dejarse llevar por la ira después de que los Argonautas accidentalmente se olvidaran de Heracles en la costa de Misia (1.1286-1344). La disputa entre Jasón y Telamón comienza cuando éste acusa a Jasón de haber planeado el abandono de Heracles por celos:

Τελαμῶνα δ' ἔλεν χόλος, ὧδέ τ' ἔειπεν·  
 “Ὅσ' αὐτως εὐκηλος, ἐπεὶ νύ τοι ἄρμενον ἦεν  
 Ἡρακλῆα λιπεῖν· σέο δ' ἔκτοθι μῆτις ὄρωρεν,  
 ὄφρα τὸ κείνου κῦδος ἀν' Ἑλλάδα μὴ σε καλύψῃ,  
 αἶ κε θεοὶ δώωσιν ὑπότροπον οἴκαδε νόστον.  
 ἀλλὰ τί μύθων ἦδος; ἐπεὶ καὶ νόσφιν ἐταίρων  
 εἶμι τεῶν οἱ τόνδε δόλον συνετεκτίναντο.”

La cólera se apoderó de Telamón y habló así:  
 Estás sentado tan tranquilo, porque tú habías tramado  
 abandonar a Heracles; de ti surgió el plan, para que la  
 gloria de aquél no te eclipse en la Hélade, en caso de  
 que los dioses nos concedan regresar de vuelta a la  
 patria. Pero ¿qué provecho hay en las palabras? Me  
 volveré incluso a pesar de tus compañeros, que  
 urdieron contigo este engaño.

(1.1289-95)

En este pasaje es evidente el paralelo que se establece con el conflicto principal de *Ilíada*: Telamón, como figura duplicativa de Aquiles, es apresado

---

<sup>367</sup> Por ejemplo, demuestra valentía en la batalla (1.1043, 2.121-22), es elegido como embajador de los Argonautas dos veces (3.196, 1172-75) y se ofrece rápidamente a surcar las tierras de Ares (3.515-16).

<sup>368</sup> También observable en 3.382-85, durante la embajada a Eetes.

por la ira<sup>369</sup> y acusa a Jasón de querer acaparar toda la κλέος, el botín máspreciado en la épica homérica. Sin embargo, en contraste con el conflicto de *Ilíada*, esta disputa no compromete la seguridad de los helenos, ya que, tan pronto como se produce en el medio del mar la epifanía del dios Glauco, quien explica que Heracles se ha quedado en Misia porque ésa era la voluntad de Zeus,<sup>370</sup> Telamón se disculpa con Jasón:

Αἰσονίδη, μή μοί τι χολώσῃαι, ἀφραδίῃσιν  
εἴ τί περ ἀσάμην, πέρι γάρ μ' ἄχος εἶλεν ἐνισπεῖν  
μῦθον ὑπερφιάλόν τε καὶ ἄσχετον· ἀλλ' ἀνέμοισιν  
δώομεν ἀμπλακίην, ὥς καὶ πάρος εὐμενέοντες.

Esónida, no te irrites conmigo, si por imprudencia he errado. Pues el dolor me llevó en exceso a proferir palabras insolentes e intolerables. Pero confiemos a los vientos mi falta y tengamos la misma buena voluntad de antes.

(1.1332-35)

La calma de Telamón ante la advertencia del dios, que se aparece a vista de todos, contrasta con la aparición de Atenea, que sólo se hace visible para Aquiles, en el canto 1 de *Ilíada*, donde después de la acusación del hijo de Peleo y los mutuos insultos que se profieren con Agamenón, la diosa lo detiene tirándole de la melena para evitar que asesine a su compañero (*Il.* 1.193-223), aunque esta intervención no sirva de ninguna manera para reconciliar a los personajes. Similar impulso tuvo Telamón, quien después de proferir aquellas palabras injuriosas contra Jasón se lanzó contra Tifis, el piloto de la nave, para obligarlo a regresar y buscar a Heracles, aunque los hijos de Boreas lo detuvieron a tiempo (1.1296-1302).

---

<sup>369</sup> En 1.1289 se utiliza la *iunctura* del verbo αἰδέω (tomar, apoderarse) y el sustantivo χόλος (cólera, ira), retomando la aparición de la misma *iunctura* en *Il.* 18.322 en un símil en el que se compara a Aquiles con un león furioso.

<sup>370</sup> Cf. Pietsch (1999: 142-43), sobre la importancia de la voluntad de Zeus en este pasaje y en la obra.

La relación que establece el poema de Apolonio entre el impulso violento de Telamón y el de Aquiles hace que la disputa entre los Argonautas se vuelva más peligrosa, ya que abre la posibilidad de que sucedan entre los Argonautas desastres similares a los que sucedieron en el texto homérico.<sup>371</sup> Pero aquí no solamente está en juego la posibilidad de que la trama de *Argonáuticas* se convierta en la trama de *Ilíada*. Apolonio introduce una serie de alusiones a *Odisea*: la *iunctura* del sustantivo μῦθος y el adjetivo ὑπερφίαλος utilizada en el vocabulario empleado en el discurso de Telamón (1.1334) es una clara alusión a *Odisea* 4.774 –única vez que aparece esta *iunctura* en las épicas homéricas–, forma en la que Antínoo se refiere a las insolentes palabras de otro de los pretendientes, quien grita que Penélope está preparando una boda, sin saber que ellos preparan la muerte de su hijo Telémaco. La *iunctura* utilizada por Apolonio en este discurso directo nos muestra la insolencia que Telamón mismo observa en las palabras que dijo anteriormente y, tal como lo hace Antínoo en *Odisea*, a continuación pide calma y silencio, sólo que con propósitos muy diferentes (Telamón para recuperar la buena voluntad que había antes de la disputa, y Antínoo para preparar la trampa para Telémaco sin que nadie se entere). De esta manera, Apolonio pone en relación dos conflictos homéricos: el de la disputa interna entre Aquiles y Agamenón y el de los pretendientes contra Odiseo y su familia, poniendo énfasis en la insolencia de estos personajes homéricos.

Cabe aclarar que no hay en este pasaje de *Argonáuticas* una atribución del acto impulsivo de Telamón hacia esa fuerza externa de los poemas homéricos llamada ἄτη, “ceguera”. Por el contrario, Telamón reflexiona sobre su forma de actuar y dice que el dolor de la pérdida de un compañero lo llevó a hablar con insolencia. De esta manera, atribuye su error no en la

---

<sup>371</sup> Estos desastres son definidos en el exordio de *Ilíada*, por lo tanto, son esenciales para su argumento y fácilmente reconocibles para el lector, cf. *Il.* 1.1-7.

mala influencia de un dios o un agente externo, sino a la influencia irracional de una emoción.

Ahora bien, a pesar de esta disculpa, y aunque la ira de Telamón haya desaparecido, el daño ya está hecho: ha insultado en público a Jasón. Un lector podría haber esperado, de acuerdo al modelo iliádico, que Jasón se enojara y buscara venganza o al menos demandara una compensación por el insulto, para hacer valer su honor personal como líder de los Argonautas. Pero, en *Argonáuticas*, más importante que el honor personal es la capacidad de los héroes de cooperar entre ellos. Este rechazo del comportamiento y el sistema de valores de los héroes iliádicos responde a una adecuación del texto homérico a la recepción filosófica de *Iliada*, que consideraba problemática la figura de Aquiles y su falta de manejo de las emociones.

En efecto, la distinción entre motivaciones nobles e innobles hecha por Jasón en su respuesta se asemeja al análisis de Aristóteles de las ocasiones apropiadas e inapropiadas para demostrar ira (*Eth. Nic.* 1125b26-26b10). Las personas moderadas en su comportamiento muestran ira por razones correctas, contra la persona correcta, en un grado correcto, y por el tiempo adecuado.<sup>372</sup> Al analizar la motivación de Telamón, Jasón evita su propia ira y el conflicto termina de manera pacífica. Su prudente (ἐπιφραδέως, 1.1336) respuesta contrasta con la imprudencia (ἀφραδίησιν, 1.1332) de Telamón:

Τὸν δ' αὖτ' Αἴσονος υἱὸς ἐπιφραδέως προσέειπεν·  
“ὦ πέπον, ἦ μάλα δὴ με κακῶ ἐκυδάσσαι μύθῳ,  
φᾶς ἐνὶ τοισίδ' ἅπασιν ἐνηέος ἀνδρὸς ἀλείτην  
ἔμμεναι. ἀλλ' οὐ θὴν τοι ἀδευκέα μῆνιν ἀέξω,  
πρὶν περ ἀνιηθεῖς· ἐπεὶ οὐ περὶ πώεσι μῆλων  
οὐδὲ περὶ κτεάτεσσι χαλεψάμενος μενέηνας,  
ἀλλ' ἐτάρου περὶ φωτός, ἔολπα δὲ τῶς σε καὶ ἄλλῳ  
ἀμφ' ἔμευ, εἰ τοιόνδε πέλοι ποτέ, δηρίσασθαι.”  
Ἦ ῥα, καὶ ἀρθμηθέντες ὅπη πάρος ἐδριόωντο.

A su vez el hijo de Esón le respondió con prudencia:

---

<sup>372</sup> Cf. *Eth. Nic.* 1108a4-9.

‘Querido amigo, en verdad que me injuriaste gravemente con malas palabras, al afirmar en medio de todos éstos que era culpable contra un hombre de bien. Pero ciertamente no te guardo amarga ira, aunque estuviera dolido antes, ya que no te enfureciste disgustado por rebaños de ovejas ni por riquezas, sino por un compañero mortal. Y espero que, si tal fuera el caso alguna vez, tú con otro pelearías también en mi defensa.’

Así dijo y, unidos como antes, se sentaron.

(1.1336-44)

El uso de la palabra  $\mu\eta\nu\nu$  en el verso 1339 es atípico en Apolonio, quien generalmente utiliza los términos  $\chi\acute{o}\lambda o s$  o  $\kappa\acute{o}t o s$ , reservando  $\mu\eta\nu\nu$  para las instancias de ira divina o sobrenatural, conforme al uso homérico. Con esta palabra Apolonio alude de manera directa a la ira de Aquiles retomando la primera palabra de la *Iliada*. Como Aquiles en *Il.* 18.112-13, Jasón admite que ha sufrido por el insulto, pero puede distinguir aquellos aspectos del error que son positivos (el motivo era correcto: Telamón estaba defendiendo a un compañero) de los que son negativos (Telamón se enojó con la persona equivocada). En ese momento su ira se detiene, oportunamente, pues hubiera sido un error sostenerla más tiempo, aunque la ira estuviera moralmente justificada. Por otro lado, si Jasón no se hubiera sentido ultrajado ( $\alpha\nu\eta\theta e\acute{\iota} s$ , 1340) por el insulto de Telamón, hubiera sido servil en su temperamento (*Eth. Nic.* 1126a 6-9).

La sensibilidad del poema para con los modos apropiados de utilizar la ira –cuándo, por qué y cuánto tiempo se debe sostener– verifica la importancia de la  $\acute{o}\mu\acute{o}\nu o i a$  (concordia) en la obra, especialmente en 2.717-19, cuando los Argonautas construyen un templo dedicado exclusivamente a la divina  $\acute{O}\mu\acute{o}\nu o i a$ .<sup>373</sup> El énfasis del poema en la “concordia” evoca las ideas

---

<sup>373</sup> Cf. también el énfasis que pone Jasón en los intereses en común de todos los Argonautas (1.336-37) y, de manera más explícita, en el himno de Orfeo (1.492-518).

aristotélicas sobre la interacción social, ya que Aristóteles ve la *ὁμόνοια* –en el sentido de la “amistad política”– como un aspecto muy importante para la prevención de la *stásis* en el interior de una comunidad (*Eth. Nic.* 1155a20-31). La esperanza de Telamón de que ellos dos puedan volver a tener la amistad que antes tenían señala su restablecimiento después de la *stásis* y los dos héroes terminan sentándose juntos como antes (1.1344), unidos por su respeto mutuo y su preocupación por el éxito del viaje: una perfecta ilustración de la amistad política aristotélica. Al sentarse juntos, Jasón y Telamón se vuelven a alinear físicamente con los demás remeros y simbólicamente recuperan su *ὁμόνοια* con respecto a su objetivo común.<sup>374</sup>

La reconciliación de Jasón con Telamón pone en evidencia los contrastes entre las virtudes y los valores de los personajes homéricos y argonáuticos, pero también muestra que Apolonio imita la inclusión de Homero de escenas morales.<sup>375</sup> Es la utilidad de este tipo de escenas en la épica helenística lo que nos interesa destacar en esta sección de nuestro trabajo. El rechazo de Jasón no sólo ofrece un modelo de comportamiento positivo que es consistente con el énfasis general del poema sobre la “concordia”, sino que también señala el reconocimiento (por parte del poeta) de la épica como un campo de debate en lo moral. Esta faceta del poema nos revela la utilidad moral y política de la épica en la Alejandría de los Ptolomeos, cuya *paideia* estaba a cargo del director de la Biblioteca Real, cargo que ocupó Apolonio. Así observamos en *Argonáuticas* el intento de proveer a los líderes políticos de un modelo de comportamiento apropiado, inscripto en una obra que rescribe la épica homérica y en la que se relatan fundaciones de pueblos y de instituciones socio-políticas, todas ellas

---

<sup>374</sup> El uso de Apolonio del verbo *ἑδριόωντο* en 1344, que aparece cinco veces en el poema siempre en la misma posición, es significativo. Se refiere dos veces al ordenamiento armonioso de los Argonautas en sus bancos de remo (1.330, 1.530), y también aparece como participio en un contexto similar (3.170).

<sup>375</sup> E.g., el pasaje en el cual Odiseo castiga su corazón (*Od.* 20.17)

aseguradas por narraciones mitográficas y etiológicas, desarrolladas y fijadas por la épica antes que por la historiografía.

Lo que intentamos demostrar a través de los diferentes ejemplos que analizamos en esta sección es cómo las representaciones de las disputas entre héroes épicos ponen en juego en la lectura del poema un contenido metapoético o, para ser más precisos, metagenérico.<sup>376</sup> En estas disputas el poeta despliega dos voces que compiten y plantean un problema para la lectura del poema (más allá de las consecuencias específicas que pueda tener esa disputa en la trama narrativa). Cuando dos personajes épicos se enfrentan están encarnando, en un nivel metapoético, dos aspectos de la matriz épica que entran en conflicto. Este aspecto de la técnica literaria de Apolonio nos muestra que un género puede ser un concepto fluido y disputado tanto para escritores como para lectores de textos antiguos y que gran parte del interés en la poesía antigua deriva de la indeterminación y la interacción de las características y elementos que componen esos géneros.

### **1.c. Las “Argonáuticas” de Heracles**

No todas las versiones del mito argonáutico en la antigüedad concordaban en la participación de Heracles en la expedición. En algunas, el héroe no era parte de la expedición; en otras, era abandonado por sus compañeros tras la desaparición de Hilas (como en el poema de Apolonio) o porque resultaba un peso excesivo para la nave. En otras versiones, Heracles llegaba hasta la Cólquide con los Argonautas, o incluso había dirigido la expedición.<sup>377</sup> La manera en que la voz narrativa introduce a Heracles en el catálogo, supone una técnica alusiva típica en la poesía de influencia

---

<sup>376</sup> Sobre este aspecto en la épica homérica, cf. Kahane (2005).

<sup>377</sup> Cf. esolios a 1.1289-1291a.

calimaquea,<sup>378</sup> que señala la diferencia de la versión elegida en el poema con otros tratamientos de poetas anteriores o contemporáneos:

Οὐδὲ μὲν οὐδὲ βίην κρατερόφρονος Ἡρακλῆος  
πευθόμεθ' Αἰσονίδαο λιλαιομένου ἀθερίξαι·

Y tampoco, en modo alguno, sabemos que la fuerza de  
Heracles, de firme corazón, desatendiera el deseo del  
Esónida.

(1.122-123)

La referencia en primera persona de la voz narrativa corresponde a una técnica poética omnipresente en *Argonáuticas*, que consiste en presentar a esta voz como “la fuerza controladora detrás del poema”,<sup>379</sup> incluso en los momentos en los que expresamente el narrador dice que no tiene el control sobre su relato.<sup>380</sup> La introducción Οὐδὲ μὲν οὐδὲ recuerda los numerosos escolios homéricos que comienzan con Οὐδὲ μὲν ἄλλο y suponen una disputa con otros comentadores. De esta manera, se manifiesta en este pasaje el carácter erudito del poeta y el intento de enfatizar un aspecto de su composición poética: no nos referimos simplemente a la elección de la versión *adecuada* de un mito, sino, más precisamente, a su función en la técnica poética. En efecto, esta *nota al pie alejandrina* es utilizada por el poeta para remarcar la *harmonía* –en su sentido etimológico de ensambladura– de los hilos de la narración, especialmente cuando se nos refiere de manera

---

<sup>378</sup> En efecto, Ross (1975) bautizó como *nota al pie alejandrina* técnicas similares en la poesía latina. Un famoso ejemplo de *Argonáuticas* es la introducción de Orfeo en el Catálogo de Argonautas, en el que la voz narrativa dice “es fama (φατίζεται) que la misma Calíope, tras compartir su lecho con el tracio Eagro” (I.23-25)”. No es casualidad que estas “notas al pie alejandrinas” estén relacionada con un personaje con un claro rol metapoético como Orfeo: cf. Klooster (2011: 81-87).

<sup>379</sup> Hunter (1993: 103).

<sup>380</sup> E.g., en el exordio del libro 4: “Ahora tú misma, diosa, canta el sufrimiento y las intenciones de la joven de Cólquide, ¡oh Musa, hija de Zeus! Pues a mí en verdad el espíritu se me revuelve por dentro en un mudo estupor, cuando pienso si debo llamar fatal aturdimiento de la pasión o fuga vergonzosa el modo en que abandonó a los colcos” (4.1-5). Para un análisis sobre la gradual pérdida de control del narrador apoloniano sobre su relato, cf. Morrison (2007: 293-306).



resumida la historia previa de Heracles al momento de sumarse a la expedición:

ἀλλ' ἐπεὶ ἄϊε βάξιν ἀγειρομένων ἡρώων  
νεῖον ἀπ' Ἀρκαδίας Λυρκήιον Ἄργος ἀμείψας,  
τὴν ὁδὸν ἧ ζῶν φέρε κάπριον ὅς ῥ' ἐνὶ βήσσης  
φέρβετο Λαμπεΐης Ἑρμάνθιον ἄμ μέγα τῖφος,  
τὸν μὲν ἐνὶ πρώτοισι Μυκηναίων τ' ἀγορῇσι  
δεσμοῖς ἱλλόμενον μεγάλων ἀπεσεΐσατο νώτων,  
αὐτὸς δ' ἧ ἰότητι παρὲκ νόον Εὐρυσθέως  
ῥομήθη·

Sino que cuando oyó la noticia de que los héroes se reunían, apenas hubo recorrido el camino de Arcadia a Argos Lircea, por donde traía vivo el jabalí que pastaba en los valles de Lampea por la vasta marisma del Erimanto, a la entrada de la plaza de Micenas de sus anchas espaldas lo descargó, envuelto en ataduras, y él por propia voluntad contra los planes de Euristeo partió.

(1.124-131)

En este pasaje se nos presenta el argumento de uno de los doce trabajos de Heracles para el rey Euristeo (la caza del jabalí de Erimanto) como una *micro-Argonáutica*: el héroe realiza un viaje para obtener un animal preciado (como el vellocino) siguiendo la orden impuesta por un rey (Euristeo). En este sentido, es importante leer esta *micro-Argonáutica* teniendo en cuenta su posterior unión a la expedición argonáutica y su abandono a mitad de camino:

1. La relación entre Heracles y Euristeo reproduce situaciones similares de los personajes principales del poema que actúan παρὲκ νόον (“contra los planes”, cf. 1.130) de un rey injusto: Jasón y Pelias, 1.323; Medea y Eetes, 4.102.
2. Al acudir Heracles al llamado de Jasón, deja incompleta su serie de los doce trabajos, los cuales podrá retomar sólo después de que los

Argonautas lo abandonen en Misia. Éste es un punto importante si tenemos en cuenta que estos trabajos forman una parte esencial de la fama épico-heroica de Heracles: la tradición mítica *obliga* a Heracles a completar sus doce trabajos. Por otra parte, el abandono de éstos – presentado como un abandono repentino– y la rapidez con la que el héroe pasa de una misión a otra, presagia el futuro abandono de la expedición argonáutica.

Pero esta técnica no se limita a este pasaje del catálogo. Forma parte de una técnica narrativa general por medio de la que el poeta ha diseminado a lo largo del poema distintos episodios de los trabajos y aventuras de Heracles bien conocidos por la tradición. Al igual que en el caso que acabamos de ver, también nos llama la atención la selección de esas aventuras, ya que todas tienen un claro punto de contacto con la historia principal en la que se insertan: la expedición argonáutica. A continuación detallamos nuestras lecturas articuladas de estos pasajes:

## I

En 2.144-154, nos encontramos ante el primer ejemplo de un tópico recurrente en los libros 2, 3 y 4: la añoranza de Heracles, expresada por una voz anónima de los Argonautas. En este caso, uno de sus compañeros lamenta que el héroe no esté presente para vencer al cruel Ámico, que lejos de cumplir sus deberes de hospitalidad –y prefigurando las pruebas que más tarde otro rey cruel (Eetes) impondrá a Jasón–, ha desafiado a los huéspedes a un pugilato mortal.<sup>381</sup> Si así fuera, el héroe habría asesinado a ese injusto rey de un mazazo inmediatamente (otra vez se pone en relieve la reacción repentina de Heracles, así como su frecuente uso de la maza, arma predilecta

---

<sup>381</sup> En 2.783-784 el rey Lico cuenta que Heracles había vencido en pugilato a Ticias.

en *Argonáuticas*<sup>382</sup>). Nótese que, en lugar de Heracles, quien vence a Ámico en el pugilato es Polideuces, quien tiene uno de sus más importantes momentos protagónicos en el poema. Aquí la añoranza de Heracles adquiere otro significado metapoético: si el héroe hubiera seguido entre los Argonautas, podría haber *monopolizado* toda la acción narrativa por su *gran peso heroico*. Es la ausencia de Heracles y el hecho de que Jasón sea el líder, lo que permite que en la obra exista esa tensión entre héroe y grupo.

En 2.913 y 957 el narrador alude a un enfrentamiento de Heracles con las Amazonas. En el primero de los casos, se recuerda a Esténelo, un héroe muerto por acompañar a Heracles en esta guerra; en el segundo, a Deileonte, Autólico y Flogio, héroes que se habían extraviado tras marchar con Heracles a la guerra, y en el curso de la acción se incorporan a la Argo. Estos pasajes presentan rasgos similares a la historia principal de *Argonáuticas*: aquí también el héroe realiza un viaje para enfrentarse a un peligroso enemigo extranjero; en el camino, algunos de sus compañeros mueren y otros se extravían (uno de ellos es, precisamente, Heracles). Además, el enfrentamiento de Heracles contra las Amazonas contrasta con la actitud de los Argonautas que prefirieron evitar todo tipo de contacto con ellas, para no demorarse en una guerra y seguir hacia su objetivo (2.986-1003).

## II

En 2.772-810, el rey Lico oye el relato de Jasón de sus propias aventuras y, en respuesta, se lamenta por la pérdida de Heracles y recuerda su experiencia con él. En lugar de una larga narración “odiseica” en discurso directo, el relato de Jasón es resumido brevemente en boca del narrador, y en cambio, tenemos en discurso directo la respuesta de Lico, en un número mayor de versos, y que también relata *otra Argonáutica* de Heracles. Lico narra que el héroe había sometido a un pueblo vecino junto con el rey local;

---

<sup>382</sup> Cf. 1.425-431 y 1196-1026.

es decir, Heracles pudo conseguir lo que no logró Jasón con Eetes, ya que éste hace la misma propuesta de someter a los saurómatas, pueblo hostil con los colcos, para el rey (3.350-55). Si esto hubiera ocurrido, toda la historia de la expedición argonáutica habría sido totalmente distinta: nunca habría aparecido una Medea enamorada que ayudase al héroe a la sombra de su padre. Pero, en todo caso, la presencia de Heracles en Cólquide habría dado otro resultado: se habría producido un enfrentamiento entre el héroe y el rey extranjero, ya que en 3.1232-1234 el narrador dice que sólo Heracles podría haberse enfrentado a la armadura de Eetes (y ninguno de los otros héroes). Esto eliminaría también todas las ayudas de Medea, y seguramente traería como resultado el triunfo de Heracles, en su consistente presentación como castigador de reyes soberbios: recuérdese que en 2.144-154 se había dicho que habría vencido a Ámico (todo esto se condice con su actitud hacia Euristeo, en la presentación del Catálogo de Argonautas).

Además, la forma en que Heracles vence a los Terrígenos del monte Díndimo, en 1.992-997, luchando con su arco, contrasta con la de Jasón en Ea, con las ayudas mágicas y los consejos de Medea, quien le recomienda usar un ardid para que se maten entre ellos, sin tener que enfrentarlos. Incluso, llegada la instancia de que Heracles tuviera que superar las pruebas funestas que Eetes impone a los héroes (y, precisamente, Heracles es el héroe que, en la tradición literaria, supera pruebas imposibles), la comparación sugiere que no habría necesitado la ayuda de Medea para lograrlo. Cabe destacar que en este enfrentamiento, el narrador dice que Hera alimentaba de fuerza a los Terrígenos “como trabajo para Heracles” y aquí hay una gran diferencia entre los dos héroes: mientras es conocido que Heracles cuenta con la oposición de Hera, en todo el poema esta diosa cumple un rol crucial en la protección de Jasón, por su oposición a Pelias.<sup>383</sup> Nótese que todos los sucesos que ocurren a partir del libro 3, surgen por un movimiento divino articulado

---

<sup>383</sup> Sobre el rol de Hera en el poema, cf. Hunter (1993: 78-79 y 96-100).

por Hera, quien idea acudir a la ayuda de Cipris para que enamore a Medea y ésta ayude a Jasón. Esta trama habría sido impensable si el líder de la expedición hubiese sido Heracles.

### Conclusión

La lectura metapoética del conjunto de aventuras de Jasón que el poeta disemina a lo largo del poema coincide con los núcleos narrativos principales de la historia en la que se inserta. La comparación entre las “Argonáuticas de Heracles” y la historia principal sugiere que su presencia en toda la expedición habría monopolizado las acciones heroicas, siendo una amenaza para las *famas* de los héroes. La amenaza que representa Heracles de acaparar toda la *fama* épica del poema (amenaza de la que habla Telamón al final del libro 1) perdura a lo largo de los tres libros restantes como una opción épica no elegida y cuyo significado se completa por contrastes y similitudes con la historia principal.

En la técnica literaria de Apolonio se pone en juego diferentes modelos de las épicas homéricas. El tratamiento de los conflictos y relaciones de poder entre Jasón y Heracles es una prueba ulterior de la vastedad del material usado por Apolonio, según el carácter omnicomprendivo del poema, mientras que las observaciones sobre la integración de las historias de Heracles en el tejido narrativo nos llevan a la conclusión de que el impulso centrífugo que se observa en la trama del poema (debido a la heterogeneidad del material reutilizado) es balanceado a través de la motivación y connotación de ese material. Es en el juego entre esta prolífica reproducción de micro-Argonáuticas internas y el rechazo a repetir los argumentos de los poemas homéricos que el poema se posiciona como una nueva épica que crea sentidos a partir de una *rivalidad* con las épicas homéricas.

## **Capítulo 2:**

### **Narradores internos: Las “Argonáuticas” de Jasón**

Jasón, el personaje principal de *Argonáuticas* funciona como “figura duplicativa” del narrador primario, ya que su narración (las “Argonáuticas de Jasón”) refleja el argumento del poema en el cual está inserta. Además, en esta se pueden observar técnicas narrativas similares a la de la narración principal. Las “Argonáuticas de Jasón” en el libro 2 es un breve relato secundario que, al funcionar como analepsis interna,<sup>384</sup> da cohesión y unidad narrativa a los dos relatos de viaje (el de ida y el de regreso, respectivamente), relatos que son necesariamente de composición *episódica*<sup>385</sup>, ya que las sucesivas etapas y escalas del viaje estructuran la narración. En el episodio de Lico se nos transmite en estilo indirecto el discurso de Jasón al rey de los mariandinos (2.762-71), en el que el héroe relata todos los episodios y aventuras transcurridos hasta ese momento. En este capítulo analizaremos el relato de Jasón en su contexto, teniendo en cuenta su inscripción dentro de la matriz genérica épica y los antecedentes literarios de narraciones secundarias analépticas en la épica griega, especialmente en *Odisea*. Como primer paso en este análisis, procederemos a describir las relaciones entre este relato interno y el contexto en el que se halla inserto, teniendo en cuenta especialmente su función analéptica y el modo en que refleja la narración principal, especialmente en relación con aquellos elementos que lo definen genéricamente. En segundo lugar, nos centraremos en dos rasgos de este relato, centrales para nuestra lectura: su presentación en discurso indirecto (y su relación, en este aspecto, con las llamadas

---

<sup>384</sup> Es decir, analepsis posteriores al punto de partida del relato (también llamadas analepsis homodieéticas). Para el análisis de las categorías narrativas, seguimos el índice de términos de de Jong, Nünlist & Bowie (2004: xv-xviii).

<sup>385</sup> Para un análisis de este aspecto de la narración en *Argonáuticas*, cf. Valverde Sánchez (1988: 140-1).

“Argonáuticas de Medea” en el libro 4<sup>386</sup>) y la reelaboración que hace Apolonio del relato de Odiseo sobre su propio νόστος en la épica homérica.

### 1.a. Situación narrativa en *Argonáuticas*

La estadía de los Argonautas con el rey Lico en el libro 2 encierra en miniatura algunos de los eventos del episodio de los feacios de *Odisea*.<sup>387</sup> En muchos episodios de la obra la hospitalidad tiene una importancia fundamental, como es frecuente en relatos de viajes. Es éste uno de los temas que se repiten a lo largo de todo el poema y que le otorgan una unidad temática a los distintos episodios. Si bien no profundizaremos aquí en las muy complejas relaciones de hospitalidad presentes en cada una de las escalas del viaje de los Argonautas, sí mencionaremos que la falta de cumplimiento de estas leyes es un tema central en el episodio de Bebricia (2, 1-163).<sup>388</sup> En éste, el rey Ámico impone a los extranjeros la prueba del pugilato y es vencido por Polideuces, quien le quita la vida. Este episodio, en el que el rey amenaza a los extranjeros e impone una prueba muy peligrosa y mortal, prefigura la prueba que el rey Eetes impondrá a Jasón en la Cólquide (3, 372-81 y 401-21).<sup>389</sup> Por el contrario, Lico es un rey hospitalario y los Argonautas son bien recibidos entre los mariandinos:

---

<sup>386</sup> En el episodio de Circe, el narrador primario transmite las palabras de Medea, también en estilo indirecto (4.730-738), desde la perspectiva parcial del personaje, que omite el crimen cometido y también su amor por el Esónida. Si bien no analizaremos detalladamente las “Argonáuticas de Medea”, las utilizaremos para establecer relaciones con el relato de Jasón.

<sup>387</sup> Para otras similitudes entre *Argonáuticas* y las épicas homéricas, cf. Knight (1995).

<sup>388</sup> Otro episodio en el que es importante el tema de la hospitalidad es el de Cícico y los doliones, en el que, por error, el rey Cícico es asesinado por Jasón en medio de la noche: “El episodio de Cícico (I 936-1152) refleja bien cómo el poeta construye un argumento unitario y coherente a partir de múltiples tradiciones, armonizando versiones contradictorias, una amistosa y otra hostil, del encuentro entre Argonautas y doliones.” Valverde Sánchez (1996: 30); cf. Vian – Délage (1974-1981) vol. I: 28-38 y *Scholia in Apollonium Rhodium* 1, 1037-1038b.

<sup>389</sup> La falta de cumplimiento de las leyes de hospitalidad es el rasgo central de la crueldad de estos dos reyes. Cabe destacar la compleja red de relaciones en *Argonáuticas* en cuanto a la hospitalidad entre griegos y colcos, y la inversión de los roles de anfitrión y huésped, que

Οὐδ' ἄρα δηθὰ Λύκον, κείνης πρόμον ἡπίροιο,  
καὶ Μαριανδυνούς λάθον ἀνέρες<sup>390</sup> ὀρμισθέντες  
αὐθένται Ἀμύκοιο κατὰ κλέος ὃ πρὶν ἄκουον·  
ἀλλὰ καὶ ἄρθμον ἔθεντο μετὰ σφίσι τοῖο ἔκητι,  
αὐτὸν δ' ὥστε θεὸν Πολυδεύκεα δεξιόωντο,  
πάντοθεν ἀγρόμενοι· ἐπεὶ ἦ μάλα τοίγ' ἐπὶ δηρὸν  
ἀντιβίην Βέβρυξιν ὑπερφιάλοις πολέμιζον.

Ciertamente, no por mucho tiempo ni a Lico, jefe de aquella tierra, ni a los mariandinos pasó inadvertido que esos hombres habían arribado, los asesinos de Ámico, según la fama que antes habían oído; sino que precisamente por esto pactaron alianza con ellos, y al propio Polideuces lo recibieron como a un dios, congregándose de todas partes, puesto que ellos, ciertamente, desde largo tiempo guerreaban contra los insolentes bebrices. (2.752-58)

Los Argonautas son bien recibidos por los mariandinos, porque éstos vencieron a un enemigo en común: Ámico y los bebrices. La oposición entre los “civilizados y hospitalarios” mariandinos y los “fuertes e insolentes” bebrices tiene como antecedente la oposición entre feacios y cíclopes en *Odisea*, quienes habitaban Hiperea juntos (*Od.* 6.1-10). La diferencia entre estos dos pueblos se intensifica cuando el narrador principal en *Odisea* califica a los cíclopes como ὑπερηνορεόντων (6.5) –un adjetivo que siempre conlleva una carga negativa,<sup>391</sup> y que en *Odisea* se usa la mayoría de los veces para referirse a los pretendientes (e.g. 2.266, 4.766, 17.482)– y superiores por su violencia (6.6: βίηφι δὲ φέρτεροι ἦσαν), a la que, a continuación (6.7-10),

---

podemos resumir en los siguientes pares de manera sucesiva: Eetes – Frixo, Argonautas – hijos de Frixo, Eetes – Jasón y Jasón – Medea.

<sup>390</sup> En el verso 753 tomamos la lectura de Vian, quien imprime ἀνέρες (conjetura sugerida por Fränkel en el aparato crítico de su edición) en lugar de la de Fränkel ἀνέρας, que aparece en todos los manuscritos menos en S (Laurentianus gr. 32, 16 [1280]), que Fränkel no tiene en cuenta y Vian sí (ver discusión en Vian – Délage, 1974-81, vol. I: lxii-lxv. “El ritmo de la frase es mejorado por la conjetura ἀνέρες, hecha independientemente por S y por Fränkel”, Vian – Délage, (1974-81), vol. I: 212.

<sup>391</sup> En *Ilíada*, este adjetivo aparece referido los troyanos en general (*Il.* 4.176) y a Deifobo, en particular (*Il.* 13.258).



se contraponen los avances de la civilización feacia: murallas, viviendas, santuarios y labranzas.<sup>392</sup>

Debemos recordar que la presentación negativa que hace Odiseo de los cíclopes en su relato debe ser leída teniendo en cuenta que quienes conforman su auditorio son los feacios,<sup>393</sup> que en el pasado tuvieron una disputa con ellos. Odiseo presenta a los cíclopes como seres insolentes y sin ley (*Od.* 9.106: ὑπερφιάλων ἀθεμίστων) y a Polifemo como alguien que conocía ἀθεμίστια (9.188-189), apenas semejante a un hombre (9.190-192), salvaje, desconocedor de la justicia y las leyes (9.215: ἄγριον, οὔτε δίκας εὔ εἰδότα οὔτε θέμιστας; cf. 9.428). También hace una serie de observaciones sobre la falta de sofisticación tecnológica, especialmente sobre su incapacidad de navegar por el mar (9.125-30), observación que queda acentuada con la comparación de la destrucción del ojo de Polifemo con la perforación de una viga de nave (9.382-386). Por el contrario, los feacios poseen naves que se mueven sin timonel (8.555-563) y son guías de la navegación para todos los viajeros (8.565-571). Afortunadamente para el héroe, éstos tienen una larga historia de hostilidad con los cíclopes (6.4-6) y de ellos depende la última escala del regreso a Ítaca. Esta relación entre el héroe y el pueblo que le brinda hospitalidad está presente también en *Argonáuticas* y también es importante para la realización de la misión de los Minias. Así lo podemos observar en el discurso de Lico en 2.796-810, quien afirma que al ayudar a los Argonautas está haciendo una retribución (τεῖσαι 2.799; τείσω 2.800) por haber destruido a los bebrices. En este sentido, Apolonio presenta en su texto una estrecha relación entre los relatos internos de Jasón y Odiseo, al insertar al primero en una situación del acto narrativo similar a la del segundo.

En segundo lugar, debemos observar que, como muestra de hospitalidad, los mariandinos preparan un banquete en el palacio para los

---

<sup>392</sup> Heubeck – West – Hainsworth (1998: 293).

<sup>393</sup> Douglas Olson (1995: 41).

Argonautas (2.759-61). También los feacios, por orden de Alcínoo, preparan un banquete para Odiseo (*Od.* 8.59-78). En los dos casos, la situación del acto narrativo es la misma; el banquete y la hospitalidad como lugar de intercambio de relatos tienen una amplia difusión en todos los géneros de la literatura griega.<sup>394</sup> En esta situación, anfitriones y huéspedes se deleitan con las palabras (2.761 τέρποντό [...] ἔπασσιν, *Od.* 8.91 τέρποντ' ἐπέεσσιν).

En este banquete, Jasón cuenta sus aventuras hasta ese momento (2.762-71); actúa como una figura duplicativa del narrador primario. De la misma manera, Odiseo relata su propio νόστος hasta ese momento, en los cantos 9-12. En este punto nos detendremos especialmente en nuestro análisis. Antes de la despedida, también como muestra de hospitalidad, los reyes (Lico y Alcínoo, respectivamente) les otorgan regalos a los héroes (2.811-14 y *Od.* 13.9-22), que parten al amanecer, después de haber disfrutado del banquete durante toda la noche.

### 1.b. El relato de Jasón

Señaladas estas similitudes entre los dos episodios que contienen las narraciones internas de los héroes de *Odisea* y *Argonáuticas*, el siguiente paso en este capítulo será el análisis en detalle del relato de Jasón:

Αἰσονίδης μὲν οἱ γενεὴν καὶ τ' οὖνομ' ἐκάστου  
 σφωιτέρων μυθεῖθ' ἐτάρων, Πελίαό τ' ἐφετμάς·  
 ἦδ' ὡς Λημνιάδεσσιν ἐπεξεινοῦντο γυναιξίν·  
 ὅσσα τε Κύζικον ἀμφὶ Δολιονίην τ' ἐτέλεσσαν·  
 Μυσίδα θ' ὡς ἀφίκοντο Κίον θ', ὅθι κάλλιπον ἦρω  
 Ἥρακλέην ἀέκοντι νόω, Γλαύκοιό τε βάξιν  
 πέφραδε· καὶ Βέβρυκας ὅπως Ἄμυκόν τ' ἐδάϊξαν·  
 καὶ Φινῆος ἔειπε θεοπροπίας τε δύνῃ τε·  
 ἦδ' ὡς Κυανέας πέτρας φύγον· ὡς τ' ἀβόλησαν  
 Λητοῖδῃ κατὰ νῆσον. ὁ δ' ἐξείης ἐνέποντος  
 θέλγετ' ἀκουῇ θυμόν·

<sup>394</sup> Barchiessi (1989: 57 n5).

El Esónida le relataba el linaje y el nombre de cada uno de sus compañeros, las órdenes de Pelias, cómo recibieron hospitalidad entre las mujeres lemnias, y cuanto llevaron a cabo en relación a Cícico y Dolionia, cómo llegaron a Misia y a Cío, donde abandonaron involuntariamente al héroe Heracles, y le reveló la profecía de Glauco, y de qué modo mataron a los bebrices y a Ámico, y le contó los vaticinios de Fineo y su desgracia, cómo escaparon de las rocas Cianeas, y cómo se encontraron con el Letoidea en una isla. Él [Lico], al escucharlo contar en orden, estaba encantado en su ánimo. (2.762-772)

Como se puede observar, el relato de Jasón contiene en el mismo orden todos los núcleos de acción del relato del narrador principal. En primer lugar, realiza un catálogo de Argonautas (al igual que el narrador en 1.23-233); la anunciación del tema del catálogo es explicitada en los mismos términos con los que lo hace el narrador primario: γενεὴν καὶ τ' οὐνομ' ἐκάστου / σφωιτέρων<sup>395</sup> [...] ἐτάρων ("el linaje y el nombre de sus compañeros, 2.762-763), cf. γενεὴν τε καὶ οὐνομα [...] / ἡρώων ("el linaje y el nombre de los héroes", 1.23-24). Sólo varían las etiquetas de los Argonautas (el sustantivo "héroes" en boca de Jasón se convierte en "sus compañeros"), las formas verbales de μυθεόμαι (cambio de persona, tiempo y modo verbal) y los sujetos: en un caso, es el narrador en primera persona y, en el otro, Jasón, que aparece bajo la denominación de "Esónida", es decir, el narrador principal señala el linaje del personaje, precisamente en un contexto en donde ese personaje relata los linajes de los héroes.

El segundo tema del relato de Jasón es Πελίαό [...] ἐφετμάς, "las órdenes de Pelias". Éste es uno de los temas principales de la obra, ya que es

---

<sup>395</sup> Como señala Mooney (1912), Apolonio le da a σφωιτέρος, adjetivo posesivo de σφῶϊ, pronombre de segunda persona del dual, un uso más amplio, como adjetivo posesivo de segunda persona del singular (e.g. 3.395), de tercera persona del singular (como en el pasaje que analizamos; cf. Theoc. 25.55) y de tercera persona del plural (= σφέτερος, e.g. 1.1286).

la causa directa de la expedición tal como lo anuncia el narrador principal en 1.3: βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαο (“por mandato del rey Pelias”), como así también los narradores secundarios que relatan sobre la expedición de los Argonautas: es el caso del relato de Fineo, κρουεῖ βασιλῆος ἐφετμῇ (“por la terrible orden de un rey”, 2.210) y también en la breve mención del narrador principal sobre un relato de Jasón al rey Cícico, en 1.981, donde se repite la misma *iunctura* en la misma posición métrica, Πελῖαό τ' ἐφετμάς.

Luego, comienza una enumeración de temas, en la que se puede observar la repetición de ὥς, “cómo” (y también ὅσσα, “cuánto” y ὅπως, “de qué modo”) más los verbos declarativos (μυθεῖθ', πέφραδε, ἔειπε), signos de estilo indirecto. Se puede observar, en particular, el uso de ἡδ' ὥς (“y cómo...”) para enlazar los primeros núcleos de acción con los siguientes que conforman el relato, de la misma manera que en 1.499, en el relato cosmológico (también en discurso indirecto) de Orfeo (1.496-511). En esta enumeración del relato de Jasón se encuentran, primero, los episodios del libro 1: el de Lemnos (1.609-910), el de Cícico (1.936-1152), el de Misia y el abandono de Heracles (1172-1362). También relata Jasón los episodios del libro 2 hasta ese momento: el de Bebricia (2.1-163), el de Fineo (2.178-530), el paso de las rocas Cianeas (2.531-648) y la escala en la isla de Tinia, donde se encuentran con Apolo (2.648-719).

### **1.c. El orden**

Las relaciones que se pueden articular a partir de la lectura de este relato analéptico y la asimilación entre relato y viaje nos permiten no sólo profundizar en algunos de los puntos clave ya señalados en nuestro análisis, sino también en las categorías mismas de la narratología para el análisis del “orden”.

Como señala Genette, la analepsis es una de las anacronías temporales, que son “formas de discordancia entre el orden de la historia (*ordre de l’histoire*) y el orden del relato (*du récit*)”.<sup>396</sup> El orden de la historia (reconstruido a partir de las indicaciones explícitas o inferidas del texto) es presentado en *Argonáuticas* como el orden que el relato “debe seguir” como si fueran las escalas de un viaje (tal como habíamos visto en el Capítulo 3 del Bloque I). En el caso de las “Argonáuticas de Jasón”, la analepsis se encuentra en lo narrado por el personaje (es decir en el nivel metadieético), pero el acto narrativo realizado por Jasón, tal como lo relata el narrador primario, respeta esta concordancia entre orden de la historia y orden del relato (considerando que la acción de narrar que realiza Jasón es una acción más dentro de la narración principal).<sup>397</sup>

Simultáneamente, ya desde el proemio, el narrador primario establece una diferencia de “orden” entre el tiempo de la historia (que pertenece a un pasado remoto: *παλαιγενέων κλέα φωτῶν*, “los hechos gloriosos de héroes antiguos” 1.1) y el tiempo en el que él realiza el acto de la narración (*νῦν*, “ahora”, 1.20). En esta presentación de su relato como el canto de un aedo, tanto para el narrador como para el auditorio, la narración hace explícita la temporalidad que toma, metonímicamente, en su propia realización.<sup>398</sup> A partir de estas indicaciones que reconstruimos a partir del texto, podemos decir que el momento en el que la narración debe ser “recorrida” por el narrador es posterior a los acontecimientos que se narran (la expedición argonáutica). En este sentido, el relato épico nos presenta un narrador que *debe recorrer* en su relato la serie de acontecimientos que forman la “historia” que es objeto de su narración. En efecto, la “historia”, que sólo existe por

---

<sup>396</sup> Genette (1972: 79).

<sup>397</sup> Lo que Genette (1972: 79) llama “una especie de grado cero que sería un estado de perfecta coincidencia entre relato e historia. Ese estado de referencia es más hipotético que real.”

<sup>398</sup> Genette (1972: 78).

mediación del relato, es presentada en *Argonáuticas* como algo que *preexiste al relato* y que el narrador debe seguir en un orden (que no es el único posible, pero sí el adecuado<sup>399</sup>); por esta razón, es lógico que el orden de la historia coincida con el orden del relato debe seguir.

Es importante señalar la reacción de Lico, como narratario de secundario: *ὁ δ' ἐξείης ἐνέποντος / θέλγεται ἀκουῇ θυμόν*, “Él, al escucharlo contar en orden, / estaba encantado en su ánimo” (2.771-772). Apolonio utiliza el adverbio *ἐξείης* para referirse a personas, cosas o lugares en series espaciales o secuencias de tópicos en el enunciado.<sup>400</sup> Este orden no implica solamente una sucesión de acontecimiento narrados, sino también una concordancia entre el orden de los acontecimientos tal como los presenta el narrador primario y el orden de los mismos tal como los relata Jasón. En este sentido, el personaje funciona como figura duplicativa del poeta y su narración refleja la narración principal (en su tema y en el orden del relato).

#### 1.d. El modo indirecto

Como dijimos anteriormente, las características de los relatos de Odiseo entre los feacios y Jasón entre los mariandinos son, en algunos aspectos, similares pero, en otros, significativamente opuestos: los dos relatos reflejan el tema de la obra en la cual se insertan y el personaje que se convierte en narrador secundario es el héroe principal, quien funciona como figura duplicativa del poeta en una situación particular (el banquete). Sin embargo, en el poema de Apolonio, el relato es presentado en discurso

---

<sup>399</sup> Las intervenciones de autocensura del narrador principal, como por ejemplo en 1.648-649, señalan la posibilidad de que el relato sea realizado de otra manera. El narrador rechaza conscientemente otras alternativas, con lo cual implica en la narración que existen otras formas de narrar la misma “historia”. Sobre la insistencia del narrador de que canta de la manera correcta como *topos* épico, cf. Oesterreicher (1997: 208).

<sup>400</sup> Cf. 1.30, 455, 1007; 2.314, 380, 395, 771; 3.201, 217; 4.564, 1180, 1231. Ver también 1.742 (la secuencia de escenas representadas en la capa de Jasón).

indirecto (mientras que el relato de Odiseo es en discurso directo) y es mucho más breve (el de Jasón tiene una extensión de diez versos, contra los más de dos mil versos de los cantos 9-12 de *Odisea*). Este cambio con respecto al modelo homérico es significativo para el análisis de la técnica narrativa en *Argonáuticas*. Como dijimos anteriormente, mientras que el 45% de *Iliada* y el 67% de *Odisea* son discursos directos de los personajes, sólo el 29% de *Argonáuticas* entra en esta categoría.<sup>401</sup>

Cabe aclarar que el discurso indirecto es un aspecto estándar de la poesía narrativa, tan común en Homero como en Apolonio. Sin embargo, la comparación de estos porcentajes apunta hacia un importante rasgo de la técnica narrativa de Apolonio. Debemos recordar que el modo indirecto no intenta presentar una especie de realidad ficticia a la manera del discurso directo: en el modo indirecto, entre “lo que fue dicho” y lo que está en el texto está el poeta, *visiblemente*, como mediador.<sup>402</sup> En su análisis de la obra de Proust, Genette distingue entre “discurso narratizado o narrado” (*narratiuisé, ou raconté*) y “discurso transpuesto” (*transposé*). En este último tipo, el modo indirecto reproduce alguno de los aspectos y el lenguaje de lo que debería haber estado en discurso directo y es, en este sentido, “un poco más mimético que el discurso narrado”; Con todo, el modo indirecto puede ser utilizado para revelar la intención<sup>403</sup> de un personaje, sus deseos,<sup>404</sup> su parecer<sup>405</sup> o temor,<sup>406</sup> o también como variación del discurso directo.<sup>407</sup> Sin

---

<sup>401</sup> Hunter (1993: 138-139).

<sup>402</sup> Genette (1972: 191-192).

<sup>403</sup> E.g. 3.211-12: “Hera con amistoso propósito esparció abundante niebla por la ciudad, para que pasaran inadvertidos (ὄφρα λάθοιεν) al pueblo innumerable de los colcos al marchar junto a Eetes”; y también 4.242-3: “Hera, a fin de que (ὄφρ') Medea la de Ea, como perdición para la casa de Pelias, llegue (ἵκηται) cuanto antes a la tierra Pelásgide.”

<sup>404</sup> E.g. 3.806-7: “Ella ansiaba escoger pócimas mortíferas, para tomárselas (τόφρα πάσαιτο).”

<sup>405</sup> E.g. 4.9-10: “y sospechaba (ἐώλπει) que esto no sucedía del todo al margen de sus hijas”.

<sup>406</sup> E.g. 3.613-15: “no fuese que, o bien intentara en vano de modo inconveniente conciliar a aquélla, temerosa de la funesta cólera de su padre, o bien, si atendía sus ruegos, los hechos se hicieran públicos y manifiestos.”

<sup>407</sup> E.g., el consejo de Mopso al grupo después de la aparición del fantasma de Esténelo en un breve relato indirecto (2.922-3: “Revelando su vaticinio el Ampícida Mopso los incitó a

embargo, “esta forma nunca le da al lector ninguna garantía -o, sobre todo, sentimiento- de fidelidad literal a las palabras ‘realmente’ utilizadas”: la *presencia* del narrador en el discurso transpuesto es aún *muy perceptible* como para exponerse este mismo con la autonomía de una cita. Según Hunter,<sup>408</sup> este amplio uso del modo indirecto en *Argonáuticas* debe verse en el contexto de una insistente voz autorial que nunca nos permite imaginar que los personajes están “hablando por sí mismos”. La relativa “no mimeticidad” (en un sentido aristotélico)<sup>409</sup> de esta épica helenística enfatiza la presencia y el control del poeta narrador.

### 1.e. Focalización

En el relato de Jasón, la focalización en el personaje se advierte en la forma en la que se mencionan los núcleos de acción, especialmente en la referencia al abandono de Heracles como un desafortunado accidente, lo que libera de responsabilidades a Jasón. En este último caso es significativo que el narrador principal (y, por extensión, el narrador secundario) señale que el abandono de Heracles fue ἀέκοντι νόῳ, “involuntariamente”. De esta manera, Jasón insiste en su inocencia ante las acusaciones de Telamón “por haber tramado abandonar a Heracles” (1.1290-1291), conflicto con el que se cierra el libro 1, y que se resuelve gracias a la intervención de Glauco y su profecía<sup>410</sup>. También en los otros núcleos de acción sucede algo similar: Jasón

---

abordar y propiciarlo con libaciones”), mientras que instrucciones similares de Orfeo, después de la epifanía de Apolo, poco antes en el texto son dadas en forma más completa, directa (2.686-93: discurso directo de Orfeo).

<sup>408</sup> Hunter (1993: 141).

<sup>409</sup> Cf. *Poética*, 1460a5 ss.

<sup>410</sup> En este pasaje es evidente el paralelo que se establece con el conflicto principal de *Iliada*: Telamón, como figura duplicativa de Aquiles, es apresado por la ira y acusa a Jasón de querer acaparar toda la *kléos*, el botín máspreciado en la épica homérica. Sin embargo, en contraste con el conflicto de *Iliada*, esta disputa no compromete la seguridad de los helenos, ya que, tan pronto como se produce en el medio del mar la epifanía del dios Glauco, quien



cuenta “cómo recibieron hospitalidad entre las mujeres lemnias”; es significativo que este mismo acontecimiento esté presentado de manera neutra, ya que en este episodio Jasón también es criticado duramente por otro de los Argonautas, Heracles, quien lo acusa de recluirse en el lecho de Hipsípila y no ocuparse de la misión que los reunió a todos: la búsqueda del vellocino (1.865-874). De modo similar, en la referencia neutra “cuanto llevaron a cabo en relación a Cícico y Dolionia” se oculta el trágico accidente que derivó en el asesinato del rey Cícico a manos de Jasón, en el medio de la noche, por error, después de haber sido bien recibidos por los hospitalarios doliones.

Un fenómeno similar se puede observar en las “Argonáuticas de Medea” (4.720-37). Puesto que Medea habla con Circe en la lengua de los colcos (4.731: Κολχίδα γῆρυν ἰεῖσα), es entendible que haya discurso indirecto, es decir, que sólo podamos conocer sus palabras por mediación del narrador. La barrera lingüística puesta en frente de Jasón, quien no puede comprender (al menos en su totalidad) lo que Medea dice, armoniza con la barrera puesta por el discurso indirecto entre nosotros (los receptores) y ‘lo que realmente se dijo’; es decir, la imposibilidad o la dificultad de Jasón como narratario interno para entender el discurso de Medea (la narradora interna) va de acuerdo con nuestra propia imposibilidad o dificultad, como receptores, de conocer las palabras que Medea “realmente” dijo.<sup>411</sup> De esta manera, podemos entender πολυκηδέος, ‘de muchas cuitas’ (734), ἤλιτε, ‘cometió errores’ (734, cf. 3.891-3 y 4.388) y ὑπέρβια, terribles (735), como palabras de Medea, que trata de presentar su situación de la manera más favorable para ella misma.

---

explica que Heracles se ha quedado en Misia porque ésa era la voluntad de Zeus, Telamón se disculpa con Jasón (1.1332-35).

<sup>411</sup> Cf. Knight (1995: 16-17).

### 1.f. Relación con los relatos de Odiseo

Desde nuestra lectura, este rasgo de las “Argonáuticas de Jasón” debe ser leído teniendo en cuenta los modelos homéricos a los que está sujeto este pasaje: el relato de Odiseo en los cantos 9-12 en el banquete de los feacios y el resumen del relato sobre el regreso que Odiseo hace a Penélope (*Od.* 23.308-343).

En cuanto al primero de estos relatos internos, debemos recordar que, cuando Odiseo llega a Esqueria, ha perdido sus naves, sus hombres, su parte del botín de la guerra e, incluso, sus ropas. En el transcurso de los libros siguientes, él recuperará gradualmente su identidad entre los feacios. Lo hará deliberadamente, primero, controlando las historias por las que es presentado a sus nuevos anfitriones<sup>412</sup> y, luego, ofreciendo él mismo un relato marcadamente tendencioso de sus aventuras desde la caída de Troya (9.39-12.450).<sup>413</sup> Aunque el narrador principal mantiene su control total sobre la narración, no debemos olvidar que, como dijimos antes, Odiseo está contando un relato retrospectivo (del cual es protagonista) a un auditorio del cual depende su futuro. En esta situación, él les ofrece en su relato una explicación de lo que sucedió en los nueve años que transcurrieron desde el final de la guerra hasta ese momento y de por qué ha llegado a Esqueria sin sus naves, totalmente despojado y sin sus compañeros, situación que puede ser embarazosa para un líder<sup>414</sup>. En cuanto a todo lo demás, Odiseo tiene la libertad de relatar su propia historia como quiera y por esto su relato no

---

<sup>412</sup> Al finalizar el segundo gran banquete, en el palacio de Alcínoo, Odiseo le pide a Demódoco de manera adulatoria (8.487-491) y manipuladora (8.496-498) que cante sobre sí mismo (8.492-495). Naturalmente, esto no es un simple pedido de información y entretenimiento, como parecería ser para los feacios en el banquete. Alcínoo le ha prometido a Odiseo que será llevado por sus naves hasta su hogar esa misma noche (8.317-323), pero antes debe identificarse (8.550-556).

<sup>413</sup> Cf. Douglas Olson (1995: 37-38).

<sup>414</sup> Cf. *Od.* 24.426-28, en donde se explicita esta situación.

puede ser leído solamente como una simple y objetiva fuente informativa, sino que:

debemos tener en cuenta sus intenciones como narrador y la particular situación del acto narrativo en la forma en la que él nos presenta su propia historia.

De Jong (2004a: 221-222)<sup>415</sup>

También en *Argonáuticas*, el relato de Jasón es deliberadamente tendencioso y ello se explica no sólo por la particular situación del acto narrativo, en el que el héroe también debe conseguir la ayuda del rey que lo hospeda, sino también por el ineludible modelo homérico. En este sentido, es importante que la reacción que produce el relato de Jasón en su auditorio (θέλγεται, 2.772) es similar al efecto de encantamiento que produce el aedo Femio en su auditorio: *Od.* 1.337 (θελκτήρια).

En cuanto al segundo de los modelos que señalamos, el relato de Odiseo a Penélope “aporta” al de Jasón otro de los rasgos esenciales: el estilo indirecto. En este caso, nos encontramos otra vez con un héroe principal que cuenta su propio νόστος, pero esta vez el narrador principal no deja hablar al personaje, sino que sintetiza él mismo el extenso relato de Odiseo a Penélope. Después de que ellos se han vuelto a reunir en el lecho, se entretienen contando las historias de sus aventuras mientras estuvieron separados. La situación del acto narrativo es significativa también en el caso de este relato interno, ya que el narrador principal utiliza el mismo verbo tanto para referirse al placer sexual y al placer del relatar y escuchar sus historias:

τὸ δ' ἐπεὶ οὖν φιλόητος ἐταρπήτην ἐρατεινῆς,  
τερπέσθη μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντες

Los dos, después de disfrutar del amor deseado,  
disfrutaban con sus relatos, narrándolos uno a otro.

(*Od.* 23.300-301)

---

<sup>415</sup> Cf. Douglas Olson (1995: 38).

En este punto de la historia, los dos esposos reunidos (nótese el uso del dual) pueden sentir placer al contar y oír sus historias, las mismas que antes les causaban tristeza (Penélope en 1.336-344; Odiseo en 8.83-92, 521-531, 9.2-38). Con respecto a estos versos, debemos hacer dos observaciones:

1. A su vez, esta escena de *Odisea* 23 se relaciona también con el contexto del banquete del episodio de los feacios, ya que el verso 301: *τερπέσθην μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντες* es una pequeña variación de *Il.* 11.643: *μύθοισιν τέρποντο πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντες*, referido a los relatos con los que se deleitaban mutuamente Néstor y Macaón en el banquete.
2. El intercambio de relatos entre los esposos produce el mismo efecto que el intercambio de relatos entre Argonautas y mariandinos: *δαίτην ἀμφίεπον τέρποντό τε θυμὸν ἔπесσιν*, “se ocupaban del banquete y disfrutaban en su ánimo con relatos” (2.761). También es el mismo efecto que produce con su canto el aedo Demódoco (*τέρποντ' ἐπέεσσιν*, 8.91). De esta manera, el narrador principal de *Argonáuticas* refleja en los acontecimientos que narra el efecto prospectivo de su propio relato (como se puede ver en el augurio final del narrador sobre su propia obra, en 4.1773-1775).

En este intercambio de relatos, Penélope, en primer lugar, cuenta “todo lo que ha sufrido (*ἀνέσχετο*)” (23.302) por culpa de los pretendientes; su historia es sintetizada por el narrador principal en cuatro versos (23.302-305). Luego, se encuentra el relato de Odiseo (23.306-341), cuya presentación en estilo indirecto y sintetizada (sólo ocupa 36 versos) representa una variación del relato interno anterior de Odiseo entre los feacios, variación especial ya que éste es el relato en discurso indirecto más extenso en las épicas homéricas. Esta variación evita la repetición del largo relato de estos acontecimientos, cuya extensión, según podemos inferir, es igual o similar a

la del relato en Esqueria, ya que se extiende durante toda una noche y, además, tanto *πάντ' ἔλεγε* (308) como *κατέλεξε* (309) indican lo minucioso y completo que es este relato. En efecto, de Jong<sup>416</sup> señala que la siguiente afirmación de Odiseo se podría entender como una indicación metaliteraria: “Me es odioso narrar otra vez (*αὖτις*) lo que ya he contado sinceramente” (12.452-3). De esta manera, Apolonio en las “Argonáuticas de Jasón” toma del modelo homérico (el relato de Odiseo en el banquete de los feacios) tanto la situación del acto narrativo, como la relación del relato inserto con la obra en la que se inserta, pero lo presenta en estilo indirecto, un rasgo de una variación que le ofrece el texto mismo de Homero.

También en este relato encontramos rasgos semejantes a los de las “Argonáuticas de Jasón”:

- Una enumeración de temas, en la que se puede observar la repetición de *ὥς* (vv. 310, 312, 314, 318, 322, 326, 327, 329, 330, 333, 338), también *ὅσα*<sup>417</sup> (306, 312), más los verbos declarativos *ἐνέποντες* (301, participio referido a Odiseo y Penélope), *ῥοξάτο* (310) y *κατέλεξε*<sup>418</sup> (321), signos de estilo indirecto. Se puede observar, en particular, el uso de *ἦδ' ὥς* (“y cómo...”) para enlazar los primeros núcleos de acción con los siguientes que conforman el relato (314, 318, 322, 326, 329, 330, 338).
- Una presentación de los núcleos de acción de manera tendenciosa: Odiseo adecúa la historia de acuerdo a su oyente, Penélope. Del episodio de Circe, sólo la primera parte es relatada (sus hechizos, es decir, la metamorfosis de los compañeros de Odiseo en cerdos), pero no la segunda parte (su estadía con Circe durante un año, con la cual compartía el lecho). Su relación con Calipso es presentada como “una

---

<sup>416</sup> De Jong (2004d: 563).

<sup>417</sup> También en el relato de Penélope (*Od.* 23.302).

<sup>418</sup> También aparece este verbo en el relato de Penélope (*καταλέξει*, *Od.* 23.309).

relación forzada”, pero sabemos que en 5.151-158, el narrador principal nos dice que, al comienzo ésta era voluntaria. Y, finalmente, omite completamente en su relato el encuentro con Nausícaa, a pesar de su promesa de invocarla cuando haya regresado a Ítaca (8.464-468).

- Coincidencia entre orden del relato y orden de la historia: el relato nos presenta una analepsis mixta (externa e interna) con las sucesivas etapas del retorno de Odiseo. Comienza (ἦρξατο, 310) el primer episodio también en el relato del héroe en el banquete de los feacios: el episodio de los cicones. En este caso, el adverbio πρῶτον (310) indica la ubicación de este acontecimiento tanto en la historia como en el relato. Finaliza con la narración de su estadía en Esqueria y su llegada a Ítaca, núcleos de acción que entran en el marco temporal que abarca el relato principal. Ante esta coincidencia entre orden del relato y orden de la historia, como señala de Jong,<sup>419</sup> resalta el relato tal como es presentado por el narrador principal de *Odisea*, quien claramente cambia y complejiza el orden de los acontecimientos en su relato.
- Indicaciones metanarrativas sobre el género épico: este relato interno es una *puesta en abismo*, refleja en miniatura la obra en la que se inserta. En este sentido, es importante destacar dos cuestiones. En primer lugar, debemos notar que en este relato Odiseo incluye el episodio de los feacios; si el episodio es narrado minuciosamente, cabría pensar que en él se encuentra su relato en el banquete de los feacios; en este sentido, se podría hablar de una narración de tercer grado que también funciona como *puesta en abismo*.

De esta manera, quedan delineadas las relaciones entre el relato interno de Jasón y toda la obra, así como la evidente evocación de su modelo homérico, que también funciona como *puesta en abismo* en *Odisea*.

---

<sup>419</sup> De Jong (2004d: 563).

### 1.g. Lo no épico en la épica

En este capítulo hemos visto que el relato analéptico de Jasón en *Argonáuticas* guarda una relación de semejanza con la narración principal en cuanto a la coincidencia entre el “orden del relato” y “el orden de la historia”. Ambos relatos comienzan en el mismo punto: la imposición del viaje por el mandato de Pelias. Por el contrario, en su modelo principal –el relato de Odiseo en la corte de los feacios en los libros centrales de *Odisea*– esta relación no se da de la misma manera: mientras el relato de Odiseo se inicia desde su partida de Troya hasta la llegada a la isla de Calipso, el relato principal comienza en el vigésimo año de su ausencia de Ítaca, cuando los dioses deciden que es el momento en que Odiseo debe ser liberado de las manos de Calipso.<sup>420</sup> En la épica homérica, el relato del héroe principal “completaba” aquella parte de la historia que no conocíamos, por tratarse de un momento anterior al punto inicial del relato principal. En *Argonáuticas*, en cambio, el relato de Jasón se superpone de principio a fin con el relato principal. Apolonio crea de este modo una similitud entre su narrador principal y su héroe: ambos son capaces de relatar las *Argonáuticas* en el orden correcto.<sup>421</sup>

En este marco, el relato analéptico se presenta como un elemento especialmente significativo con respecto a la importancia del acto de narrar en la épica. Pues el relato épico, como ya señalamos, tiene una naturaleza retrospectiva, en la que se distingue el “ahora” –momento del acto de

---

<sup>420</sup> Según de Jong (2004d: 7), la sugerencia en *Odisea* 1.10 de un comienzo arbitrario (ἀμύθηεν) es una estrategia retórica. En general, el punto de comienzo de un relato es una elección consciente (cf. *Od.* 8.73-82), y en el caso específico de *Odisea* el punto de comienzo del relato principal (opuesto al punto de comienzo de la “historia” o *fabula*) es elegido cuidadosamente y teniendo en cuenta el comienzo *in medias res* de *Iliada*.

<sup>421</sup> Este rasgo se relaciona con “la pericia del narrador”, aspecto que tratamos en el último capítulo del bloque 1.

narración– del pasado remoto en el que tuvieron lugar los hechos que son objeto de su relato.<sup>422</sup> Esta naturaleza retrospectiva de la narración le da al narrador el poder de organizar el relato a su voluntad<sup>423</sup> (la “historia” existe ya antes del relato y el narrador puede manipularla y presentarla como quiere); éste poder se puede observar, por ejemplo, a través de su conocimiento sobre el futuro (manifestado en las prolepsis<sup>424</sup>), que es desconocido solamente para los personajes.

Por otra parte, el relato de Jasón es presentado de manera resumida y en estilo transpuesto, mientras que el de Odiseo ocupa cuatro cantos en los que el poeta cede su voz al personaje (es decir, en estilo directo). El estilo transpuesto, como señalamos anteriormente, reproduce alguno de los aspectos y el lenguaje de lo que el personaje “realmente” habría dicho. Sin embargo, se puede advertir la presencia del narrador que tiene el poder de controlar lo que los personajes dicen. En este sentido, en las “Argonáuticas de Jasón” nos encontramos ante la difícil tarea de interpretar si, por ejemplo, en algunos aspectos podemos advertir la focalización en el personaje –como en los ejemplos que vimos, en los que la presentación de manera neutra de algunos episodios hace pensar que el narrador interno (Jasón) presenta los hechos de manera tendenciosa, con el fin de persuadir a sus narratarios internos<sup>425</sup> (tal como lo hizo Odiseo ante los feacios). Pero esta dificultad con la que nos encontramos en nuestro análisis también es significativa: la asimilación del narrador principal y este narrador interno se presenta de tal manera que nos resulta difícil distinguir sus voces. Lo que el análisis narratológico busca distinguir, el texto nos lo presenta *sin distinguir*, es decir, nos presenta las Argonáuticas de Jasón como una amalgama entre las dos voces, en la que interactúan los distintos niveles (extradiegético, diegético y

---

<sup>422</sup> Sobre esta característica del género épico, cf. Morrison (2007: 273).

<sup>423</sup> Sobre esta relación entre analepsis y prolepsis, cf. Rimmon-Kenan (2005: 405).

<sup>424</sup> E.g.: 1.78-81 (cf. 1467-1536), 1298-1309, 1345-1348.

<sup>425</sup> Sobre la importancia de la persuasión en la obra, cf. Nishimura-Jensen (1998: 463).



metadieético) teniendo siempre un mismo referente: la narración de *Argonáuticas*.

¿Esta *con-fusión* de voces (del narrador principal y del personaje) qué nos dice acerca del género épico? ¿A qué se debe esta elección poética por parte de Apolonio? Sugerimos que, para comprender esta elección, es importante tener en cuenta que Apolonio escribe su épica después de una influyente codificación genérica de la épica por parte de Platón y Aristóteles. Esta codificación tenía como punto central la diferenciación entre las voces del narrador principal y los personajes: en su esquema, Platón<sup>426</sup> planteaba una distinción entre “narración simple” (διήγησις ἀπλῆ), narración mimética (διήγησις διὰ μιμήσεως) y “narración de ambos tipos” (διήγησις δι’ ἀμφοτέρων). La poesía épica es el ejemplo principal de esta narración “mixta”.

En un estudio reciente en el que debate la concepción de Parry de la dicción homérica como una *Kunstsprache* esquematizada y aislada del lenguaje ordinario y sus procesos semánticos, Bakker<sup>427</sup> ha sostenido que la regularidad económica de fórmulas nombre-epíteto en la épica no son la consecuencia de su “utilidad métrica”. Sino que, como en el lenguaje cotidiano, la repetición a través del tiempo determina cómo y por qué determinadas expresiones se vuelven “gramaticales” o parte de un sistema que es utilizado inconsciente y rutinariamente. Mientras más frecuentemente sea utilizada una expresión en un lenguaje, más regularizada y “gramatical” se volverá. La frecuencia de uso, como era de esperar, está determinada por la importancia de una expresión en las condiciones comunicativas de una comunidad dada.

---

<sup>426</sup> *Rep.* 3.392-394. Sobre este pasaje, cf. Halliwell (1987: 171-174).

<sup>427</sup> Bakker (1995).

Con este nuevo esquema en la mente, Bakker avanza en refocalizar el concepto de Foley<sup>428</sup> de “referencia tradicional” en textos orales o derivados de textos orales como un proceso de utilización y reutilización, que resulta en una fijación de las “formas” constitutivas de una “gramática” poética. Las “formas” tradicionales, como las fórmulas nombre-epíteto, “son sensibles, ... en relación con otras formas, con la frecuencia con la que son utilizadas.” En línea con la forma en que los lenguajes ordinarios regularizan formas gramaticales, la dicción épica codifica mejor y más regularmente lo que los cantores épicos hacen más: introducir, o “poner en escena”, héroes o dioses en momentos “en que el dios o el héroe es presentado en su identidad quintaesencial, por medio de una fórmula nombre-epíteto, y cuando él está por representar un acto remarcable y/o característico, es decir, en un momento de 'epifanía.'”<sup>429</sup>

Tal representación escénica involucra típicamente el anclaje de un dios o un héroe en una escena de una manera predecible, ejemplificada por hexámetros como éstos:

τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων  
Luego, Agamenón rey de hombres le contestó...

τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς  
Luego, el muy sufrido, divino Odiseo le contestó...

τὸν δ' ὥς οὖν ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη  
Cuando la diosa Atenea de ojos glaucos lo advirtió...

τὸν δ' ὥς οὖν ἐνόησε θεὰ λευκώλενος Ἥρη  
Cuando la diosa Hera de blancos brazos lo advirtió...

Éstos y muchos otros versos similares son algunas de las unidades más predecibles del discurso épico, su combinación de “sujeto (dios o héroe)

---

<sup>428</sup> Foley (1999).

<sup>429</sup> Bakker (1995: 102).

- verbo - objeto" son muy frecuentes en los miles de versos de las épicas homéricas. Bakker no ve las formas que estos versos toman como resultado de la utilidad métrica (como Parry y otros lo han hecho), sino como la consecuencia de la contundente importancia de los momentos de discurso ritualizado de los cuales ellos son una parte. Por su parte, el concepto de Foley de "referencialidad tradicional" describe cómo los epítetos evocan metonímicamente el tema o la idea del héroe o dios que ellos representan. Πολύμητις Ὀδυσσεύς ο γλαυκῶπις evoca "en el presente... el Odiseo o la Atenea de todos los momentos, el Odiseo o la Atenea que es proveído por la tradición."<sup>430</sup> Pero, "tradición", sostiene Bakker, debe ser entendida como tradición "emergente", dinámica, en la que "las 'formas' tradicionales, como las fórmulas nombre-epíteto, son sensibles, como formas y en relación con otras formas, a la frecuencia con la cual son utilizadas,"<sup>431</sup> un factor que está directamente relacionado con su importancia para la comunidad de oyentes para los cuales el poeta actúa. Bakker concluye en que, cuando los héroes o dioses son representados en introducciones de discursos directos, la dicción épica es más gramatical o, si se prefiere, es más gramaticalmente formular. Lo que la gramática de la dicción épica codifica mejor (y es, por lo tanto, lo más estereotipado en sus apariciones) es la representación de héroes y dioses en la situación en la que el narrador principal los "hace hablar", es decir, "cede su voz a los personajes". En este sentido, un elemento central de la matriz épica es lo que Platón<sup>432</sup> llamó narración mixta, una combinación de la narración simple, realizada por el poeta mismo y la narración mimética, en la que el poeta "habla como si fuera otro".<sup>433</sup>

Lo que Apolonio hace en *Argonáuticas* al "fusionar" su voz con la del personaje y evitar la situación típicamente homérica en la que el narrador

---

<sup>430</sup> Bakker (1995: 102).

<sup>431</sup> Bakker (1995: 106).

<sup>432</sup> *Rep.* 3.392d6 y 3.394c4.

<sup>433</sup> *Rep.* 3.393c1.

cede su voz al personaje es marcar un desvío en relación con su texto modelo. Los textos homéricos funcionan, en este sentido, como la matriz a partir de la cual las elecciones poéticas de Apolonio deben ser leídas. Obviamente, esta variante elegida por él (el discurso transpuesto) está presente también en los textos homéricos (como hemos señalado en el relato de Odiseo durante el reencuentro con Penélope). Como hemos visto en la “Introducción” de esta Tesis, con respecto a la relación entre un texto y sus modelos, Rosenmeyer<sup>434</sup> sostiene que hay un factor que debe ser considerado desde el comienzo en todo pensamiento sobre géneros literarios en la Antigüedad: la *aemulatio*. Los antiguos tendían a pensar el proceso de creación literaria no tanto en términos de géneros como en la práctica de imitación (y rivalidad) directa de precedentes poéticos individuales. Sus afiliaciones los conectan no con modos o tipos de literatura, sino con un autor renombrado. Este modelo nos previene a la hora de pensar en cualquier teoría de géneros para pensar en la literatura antigua, y relega las clasificaciones de Platón y Aristóteles como excepciones, en una cultura en la que la tradición de imitar y rivalizar con los grandes maestros era la práctica común. Conte,<sup>435</sup> por su parte, reconoce que, en términos generales, Rosenmeyer tiene razón, pero hace una corrección: no debe olvidarse que la *aemulatio* necesariamente implica un grado de “generalización”. El acto imitativo requiere que, para el poeta que imita y para el receptor, el modelo funcione como una “matriz genérica”, con la que se puedan confrontar los aspectos y elementos innovadores. De esta manera, el poeta no comete un *furtum* literario, sino que tiene éxito en su intención, sólo si el escribe “a la manera” de su predecesor (e.g., a la manera en que un gran poeta épico ha escrito). Para lograr esto, él debe elegir determinados aspectos distintivos del texto modelo, identificarlos como capaces de representar la *qualitas* literaria

---

<sup>434</sup> Rosenmeyer (2006<sup>2</sup>).

<sup>435</sup> Conte (1994: 174n1).

de este texto y hacerlas una parte integral de una matriz nueva y particular de su propio texto o buscar una variante que debe ser leída en relación con esa matriz.<sup>436</sup> En este sentido, Apolonio elige el discurso directo (con su introducción formular del héroe con su epíteto) como un aspecto distintivo de los textos homéricos (aspecto reconocible por el lector) y su variación con el discurso traspuesto es un punto clave de su reescritura.<sup>437</sup> Esta variación es lo que identificamos como lo *no épico* en la épica; no porque el discurso traspuesto no aparezca en los textos homéricos, sino porque en este esquema de *aemulatio* es presentado como la variación de un elemento que asume como típicamente homérico.<sup>438</sup> Éste es, en definitiva, otro modo en que debemos entender la innovación como técnica literaria.<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup> En este sentido, seguimos las líneas generales de los estudios de Conte (1986) y (1994), Conte & Barchiesi (1989) y Fantuzzi & Hunter (2007)

<sup>437</sup> Sobre la posible relación entre esta técnica literaria y la actividad filológica sobre el texto homérico, Fantuzzi & Hunter (2007: 123) aclaran que: “Aunque es claro que los filólogos del siglo III a.C. se interesaron en la repetición homérica, nada sugiere un esfuerzo a gran escala para eliminarla del texto.” Sobre la actividad filológica de Apolonio, cf. Rengakos (2008).

<sup>438</sup> Cf. Hunter (1993: 78): “Apolonio reduce en gran medida la prominencia de lo divino. Ya no están las frecuentes apariciones de los dioses a los mortales y las conversaciones entre ellos.”

<sup>439</sup> Según lo expuesto en el Capítulo 2 “Tradiciones renovadas e innovaciones tradicionales” del Bloque 1.

### Capítulo 3:

#### La poética de la *aemulatio*: El relato del viaje de los hijos de Frixo

En *Argonáuticas* encontramos, aparte de la expedición de la Argo, muchos otros viajes de distintos héroes, unas veces en relatos insertos y, otras, mencionados brevemente o aludidos por el narrador. Entre ellos, podemos mencionar: el viaje de Teseo al Hades (1.101-104), el de Frixo<sup>440</sup> (1.256-259, 290-291, 763-767, 2.649-654, 2.1141-1151, 1181-1182, 3.190-192, 304-305, 584-588 y 4.118-121), el de Apolo a los Hiperbóreos (2.705-713), el de Dioniso desde la India a Tebas (2.904-910), el de los hijos de Frixo (primero, por el narrador principal en 2.1093-1122 y, luego, narrado por Argos, en 1123-1133 y 1152-1156<sup>441</sup>), el de Eetes (3.307-313), el de Apsirto y los guerreros de la Cólquide (4.236-240, 303-328, 507-521, 1000-1003 y 1206-1216), el de Sesostri (narrador por Argos, en 4.257-293), el de Perseo (4.1513-1517) y los de Heracles (antes y después de la expedición argonáutica: 1.122-132, 2.774-795, 911-914, 955-957, 962-969, 1052-1054, 4.537-551, 1396-1405, 1432-1449 y 1477-1482).

De esta manera, el tema del viaje en la obra no sólo se limita a la expedición argonáutica, sino que el texto incluye mediante distintas técnicas narrativas (analepsis, prolepsis, *exempla*, alusiones, etc.) distintos viajes que forman parte de la tradición literaria griega. Esta primera observación nos guía hacia uno de los puntos más importantes de la lectura que presentaremos en este capítulo sobre esta técnica narrativa del poema de

---

<sup>440</sup> El viaje de Frixo es el origen de la expedición argonáutica (2.1194-1195; cf. 3.338), ya que el objetivo de Jasón es recuperar el vellocino de oro que pertenecía al carnero que había salvado a Frixo.

<sup>441</sup> También hay referencias a este viaje en 2.1181-1195 (por Jasón), en 3.262-267 (por Calcíope), en 3.304-316 (por Eetes), en 3.332-349 (por Argos), en 3.771-776 (por Medea) y en 4.257-258 (por Argos).

Apolonio: la inclusión de todos esos relatos de otros viajes en el relato del viaje principal manifiesta la *ambición* de universalidad, rasgo propio de la obra épica.<sup>442</sup> Según la lectura que proponemos en estos capítulos, esa *ambición* de universalidad se expresa en el poema en su tema y su tendencia *omnicomprendiva* del material de la tradición<sup>443</sup>: aunque *Argonáuticas* es un relato épico sobre la expedición que le da el nombre, se puede observar *una tendencia*<sup>444</sup> a incluir todos los viajes anteriores, simultáneos y posteriores –ya pertenezcan al tiempo mítico o al tiempo real (distinción que empleamos en este análisis, pero que el texto nos presenta *como un solo tiempo*<sup>445</sup>)– que forman parte de la tradición literaria. Según nuestra lectura, esta tendencia *omnicomprendiva* es esencial en el relato épico de Apolonio ya que a través de ella se logra un doble efecto: por un lado, el poema se inscribe en la tradición literaria, pues ubica el contenido de su narración en un determinado repertorio poético, en el cual se enlaza con diferentes obras, géneros y autores de la tradición<sup>446</sup>. Por otro lado, el poema, al mostrar su capacidad

---

<sup>442</sup> Cf. Martin (2008: 16-18).

<sup>443</sup> Cf. Fusillo (1985: 73).

<sup>444</sup> Esta tendencia consiste, según Fusillo (1985: 73) en incorporar en el relato “el mayor número posible de asociaciones con otras historias míticas”. Hacemos esta aclaración, porque la idea de que el poema es *omnicomprendivo* podría entrar en discordancia con la idea un narrador que “selecciona” el material de la tradición (es decir, que elige unas variantes y rechaza otras). Fusillo habla solamente de una *tendenza*, que no entra en conflicto con aquellas simplificaciones, abstracciones y silencios del narrador sobre determinadas historias míticas.

<sup>445</sup> Valverde Sánchez (1989: 290-291); Stephens (2003: 195-196). Con respecto a los viajes del tiempo real, nos referimos especialmente a los de Alejandro, a los que se alude simbólicamente a lo largo de toda la obra, cf. Thalmann (2011: 202-203).

<sup>446</sup> Esta relación es, en varias ocasiones, explicitada en el poema, mediante lo que Ross llamó “la nota al pie alejandrina” (Ross, D. O. (1975), *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy, and Rome*. Cambridge, p. 78.; citado por Van Tress [2004]), que es el uso de una referencia general a la tradición y al relato (por ejemplo, en la poesía latina: *ferunt, dicitur, fama est*) para señalar que se está haciendo una alusión. En *Argonáuticas*, podemos señalar como ejemplos: 1.18 (οἱ πρόσθεν ἔτι κλείουσιν ἀοιδοί, “ya los cantores de antaño celebran”); 1.59 (κλείουσιν ἀοιδοί, “los cantores celebran”); 2.977 (φασιν, “dicen”). El trabajo de Pasquali (1942) sobre la alusión en la poesía de Virgilio, Horacio y Calímaco parece ser la base a partir de la cual los estudios modernos comienzan a tratar este tema. Su famoso artículo, “*Arte Allusiva*”, sentó las bases de lo que la mayoría de los estudios modernos consideran como

para incluir de diferentes maneras el vasto y variado material de la tradición, busca *superar* a los poemas anteriores al incluirlos en su obra de una manera que resulta única, distinta.<sup>447</sup>

En esta parte de nuestro trabajo, de acuerdo a la lectura planteada anteriormente, analizaremos los relatos de un viaje que guarda similitudes con la expedición argonáutica: el de los hijos de Frixo. Nos centraremos en la manera en que se articulan los distintos relatos de viaje de *Odisea*, luego, en los relatos del fallido viaje de los hijos de Calciópe y Frixo en *Argonáuticas*, y la compleja red de relaciones entre éste y el viaje de los Argonautas.

### 3.a. Relatos de viaje en *Odisea* y *Argonáuticas*

Así como el viaje de Jasón es sólo una de las muchas expediciones que encontramos en el poema, también el de Odiseo es sólo una de los muchos νόστοι narrados en *Odisea*: encontramos también el regreso de Néstor (relatado por él mismo, 3.130-185), el de Menelao –relatado, en parte por Néstor (3.130-60, 168-69, 276-302 y 311-312) y completado por Menelao (4.83-91, 351-586)– y también los fatales νόστοι de Agamenón (por Néstor en 3.193-198 y por Menelao en 4.91-92 y 512-537) y de Áyax, el hijo de Oileo (por Proteo<sup>448</sup> en 4.499-511). De Jong<sup>449</sup> observa tres principios en esta distribución de historias a lo largo de la obra:

1. Las historias se complementan: los espacios vacíos que deja un narrador son cubiertos por otro; por ejemplo, en el canto 3,

---

características de la alusión: que ésta es una parte central de toda poesía y que el lector que el lector que se pierde una alusión se pierde parte del significado de un poema.

<sup>447</sup> Al pensar en un poema que busca “superar” a sus antecesores, nos referimos a una de las formas de la alusión poética: la *aemulatio*. A través de ella, según Van Tress (2004: 7-8), el poeta “podría, por ejemplo, encontrar una falla en un pasaje [de otro poema] y tratar de mejorarlo en su propio trabajo, o podría añadirlo en su obra de una manera que resulta única, distinta, o podría hacer las dos cosas”.

<sup>448</sup> Proteo es narrador en tercer grado, ya que su relato se encuentra *dentro* del relato de Menelao en Esparta, ante la visita de Telémaco.

<sup>449</sup> De Jong (2004d: 592-593)



Néstor relata el comienzo y el final del viaje de Agamenón y, en el canto 4, Menelao cubre la parte del medio en su relato.

2. Se evitan las superposiciones entre las historias (cf. la indicación metaliteraria de 12.452-3: “Me es odioso narrar otra vez (αὐτίς) lo que ya he contado sinceramente”): Menelao y Odiseo omiten de su relato las primeras partes de sus regresos, que son relatadas por Néstor.

3. Cuando hay superposiciones, hay diferencias de focalización: por ejemplo, la venganza contra Egisto es presentada por Néstor como un hecho del pasado, mientras que Menelao la presenta, a través del discurso profético de Proteo, como un evento futuro.

Esta distribución de los relatos de νόστοι, por lo tanto, no es azarosa, sino que responde a una estructura claramente identificable<sup>450</sup> en la que a través de relatos analépticos se *completa* la información sobre los eventos posteriores al final de la guerra de Troya y anteriores al punto de inicio de *Odisea*. Al integrar estos relatos en la narración del regreso de Odiseo, se crea un efecto de tensión: se le da al auditorio o al lector piezas de información que se van acumulando a lo largo del relato, de manera que éste debe esperar para oír o leer otras partes de estas historias y poder tener una imagen completa de ellas. En efecto, la distribución de estos relatos supone no la simultaneidad de imágenes de la escultura, sino la linealidad del discurso, la *trayectoria* de la narración, que debe ser *atravesada*, en este caso, por el oyente o lector, quien, de esta manera, va formando *progresivamente* la red de relaciones entre los relatos de νόστοι de los cuales forma parte el regreso de Odiseo (es decir, “el panorama total en el cual se inserta este νόστος en particular”<sup>451</sup>).

---

<sup>450</sup> Cf. Tracy (2007: 151).

<sup>451</sup> Cf. Bonifazzi (2009: 488).

### 3.b. El νόος de los personajes y la construcción de la narración

También en *Argonáuticas*, la expedición de la Argo es puesta en confrontación con otros viajes, de manera que el lector *progresivamente* va formando la red de relaciones entre el relato que está leyendo y otros relatos de viajes que forman parte de la tradición literaria. Entre ellos, destacamos el de los hijos de Frixo, ya que en la introducción de este relato el narrador hace una “referencia cruzada” (única en todo el poema) a su propia narración, en la que, precisamente, hace explícita esta construcción progresiva del relato:

Τίς γὰρ δὴ Φινῆος ἔην νόος, ἐνθάδε κέλσαι  
ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον στόλον, ἧ καὶ ἔπειτα  
ποῖον ὄνειαρ ἔμελλεν ἐλδομένοισιν ἰκέσθαι;

¿Cuál era, pues, la intención de Fineo, para que  
abordara allí la divina expedición de los héroes?  
¿Y, después, qué ayuda iba a llegarles a ellos, que  
la deseaban?

(2.1090-1091)

En estos versos, el narrador principal se refiere al relato proléptico de Fineo, en el cual el profeta anuncia que, al arribar a la isla de Ares, los Argonautas recibirían una ayuda especial:

ἐνθα γὰρ ὑμῖν ὄνειαρ ἀδευκέος ἐξ ἄλὸς εἴσιν  
ἄρρητον<sup>452</sup> τῷ καὶ τε φίλα φρονέων ἀγορεύω  
ἰσχύμεν

Pues allí les llegará del áspero mar una ayuda que  
no puedo mencionar. Por eso mismo con ánimo  
amistoso os digo que arribéis. (2.388-390)

---

<sup>452</sup> La variante ἄρρητον, elegida por Vian & Délage (1974-81), tiene más sustento en los códices que ἄρητον, forma épico-jónica de ἀρατός (“deseable”), la elegida por Fränkel (1961).

De esta manera, el relato principal anuncia que va a completar una parte de la narración que Fineo no podía mencionar. Esta intervención del narrador llama la atención al lector sobre el episodio que se narrará a continuación; pone de relieve especialmente la sucesión de los eventos en la narración<sup>453</sup> y las formas en las que el texto puede referirse a sí mismo. Además, en la pregunta del narrador principal, Τίς γὰρ δὲ Φινῆος ἔην νόος, “¿cuál era la intención de Fineo?” (2.1090), resuenan las primeras palabras del primer discurso directo de la obra (1.242-246), en el que cada heleno (ἕκαστος, 1.240) se pregunta τίς Πελῖαο νόος, “¿Cuál es la intención de Pelias” (1.242). En estos dos pasajes, se pone de relieve el νόος que hay en los discursos de dos personajes: Pelias tiene la intención de que Jasón perezca en el viaje, mientras que la intención de Fineo es que los Argonautas arriben a la isla de Ares para encontrarse con los hijos de Frixo, quienes serán una ayuda esencial para lograr el rescate del vellocino. Pero, en un nivel metapoético, este νόος también puede ser leído como la intención programática de estas instrucciones,<sup>454</sup> es decir, la intención programática de la narración, lo cual, una vez más, pone de relieve que en el relato épico el protagonismo lo tiene la construcción de la narración.

### 3.c. El viaje de los hijos de Frixo como una *anti-Argonáutica*

Los hijos de Frixo, en una expedición similar a la de los Minias, parten desde la Cólquide hacia Orcómeno, es decir, realizan el camino inverso al de la Argo. Una vez más nos encontramos ante otro caso de *puesta en abismo*: el viaje de los hijos de Frixo es de una magnitud y cualidad equivalentes al de los Argonautas, pero en la dirección opuesta.<sup>455</sup> Esto se puede observar en la

---

<sup>453</sup> Debemos recordar que el relato de Fineo funciona como un discurso programático, cf. Llanos (2013).

<sup>454</sup> Cf. Hunter (1993: 93-4).

<sup>455</sup> Clare (2002: 106).

forma en que es presentado el relato inserto<sup>456</sup> del viaje de los hijos de Frixo por el narrador principal:

Υἱῆες Φρίξοιο μετὰ πτόλιν Ὀρχομενοῖο  
ἐξ Αἴης ἐνέοντο παρ' Αἰήταο Κυταίου,  
Κολχίδα νῆ' ἐπιβάντες, ἴν' ἄσπετον ὄλβον ἄρωνται  
πατρός· ὁ γὰρ θνήσκων ἐπετείλατο τήνδε κέλευθον.

Los hijos de Frixo marchaban hacia la ciudad de Orcómeno desde Eea, del lado de Eetes Citeo, embarcados en una nave cólquide, a fin de recuperar la inmensa riqueza de su padre. Pues éste al morir les impuso ese viaje.

(2.1093-1096)

En este pasaje se evocan los primeros versos del exordio. Así como el exordio es el lugar del poema en el que el lector espera una alusión referida al género literario,<sup>457</sup> también los primeros versos de los relatos internos suelen tener este mismo tipo de alusiones. Los cuatro componentes esenciales de esta expedición épica están presentes aquí, bajo la forma de un relato analéptico: (1) un grupo de héroes, (2) que emprenden un viaje de una magnitud y cualidad extraordinaria, (3) para cumplir un propósito específico (buscar un objeto valioso),<sup>458</sup> (4) a partir de una orden (ἐπετείλατο, 2.1096; cf. βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο, 1.3).<sup>459</sup> La única aparición en *Argonáuticas* del verbo ἐπετείλατο aparece en la misma posición métrica (antes de la diéresis bucólica) que en *Od.* 1.325-327, obra en la que también aparece una sola vez:

---

<sup>456</sup> Según De Jong (2004c: xiii-xiv), los relatos insertos en el relato principal (ya sea en la voz del narrador principal o de un narrador interno) toman a menudo la forma de una analepsis externa o interna, o –con menos frecuencia– de una prolepsis. Generalmente, son narraciones elípticas, alusivas o resumidas, ya que el narrador se concentra en aquellos aspectos que son relevantes para el contexto en el que el relato se inserta.

<sup>457</sup> Van Tress (2004: 84).

<sup>458</sup> Como señala Campbell (1981: loc. cit.), la *iunctura* ἄσπετον ὄλβον aparece en *Op.* 379, verso en el que Hesíodo se refiere a la riqueza otorgada por Zeus a sus hijos. Sugerimos que, al considerar esta alusión, se puede reforzar aún más la magnitud del objeto valioso buscado por los hijos de Frixo y de su expedición, ya que eso es precisamente lo que se resalta en el pasaje hesiódico (376-379): el hombre debe tener sólo un hijo, que sea su único heredero; en cambio, Zeus puede fácilmente otorgar su “inmensa riqueza” a más hijos.

<sup>459</sup> Cf. 2.1152: πατρός ἐφετμῶν ἀλέγοντες.

τοῖσι δ' αἰδοῖς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ  
εἶατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε  
λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

Entre ellos, el renombrado aedo cantaba, y ellos permanecían sentados, escuchando en silencio. Él estaba cantando el triste regreso de los aqueos, que Palas Atenea (les) había impuesto en (su) regreso de Troya.

(*Od.* 1.325-327)

En este pasaje de *Odisea* se hace referencia a un repertorio poético cuyo tema es el viaje. Con la utilización de la misma forma verbal en la misma posición métrica que el *hápax* homérico,<sup>460</sup> el poema enlaza dos pasajes de las dos obras que funcionan como *puestas en abismo* y en la que se pone en relación el viaje y el relato épico. Además, el pasaje se ve cargado por un nuevo matiz en su significado: la inequívoca referencia al relato de Femio iguala el viaje de los hijos de Frixo al penoso (λυγρόν, *Od.* 1.327) regreso de los héroes aqueos de la guerra de Troya. De esta manera, el relato inserto de los hijos de Frixo, mediante la evocación de los primeros versos del proemio y la referencia al regreso de los aqueos, es presentado como un relato épico similar al de los Argonautas.

No obstante estas semejanzas entre las dos expediciones, la tormenta y el naufragio le dan un final abrupto al viaje de los hijos de Frixo. Como afirma Knight,<sup>461</sup> el argumento de *Argonáuticas* no permite un naufragio de la Argo, ya que, como dice su timonel Tifis, después de atravesar las rocas Simplégades:

ἥ οἱ ἐνέπνευσεν θεῖον μένος εὐτέ μιν Ἄργος  
γόμφοισιν συνάρασσε, θέμις δ' οὐκ ἔστιν ἀλῶναι.

“Ella [Atenea] le insufló fuerza divina, cuando Argos la ensambló con clavijas, y no es lícito que sucumba”

<sup>460</sup> En *Ilíada* no aparece esta forma del verbo.

<sup>461</sup> Knight (1995: 73).

Apolonio aprovecha este episodio de los hijos de Frixo para incorporar las escenas de naufragio que le provee *Odisea*. Este naufragio se conforma de manera muy similar al patrón establecido por las escenas homéricas. En efecto, podemos observar semejanzas con la tormenta y el naufragio de *Odisea* 5, 9 y 12. En primer lugar, en el verso introductorio que señala la ubicación de la nave (2.1097 y *Od.* 5.288<sup>462</sup>). Luego, un dios inicia la tormenta (en *Argonáuticas*, Zeus, 2.1098-1105; en *Odisea*, Poseidón 5.282-296 y también Zeus en 9.67-69 y 12.405-408); la oscuridad y las nubes acechan a los héroes (2.1103-1105 y *Od.* 5.292-294<sup>463</sup>), se levantan las olas (2.1102-1103 y *Od.* 5.296) y los navegantes se hallan indefensos ante la fuerza de la naturaleza (2.1113-1114 y *Od.* 5.327<sup>464</sup>). La reacción de los navegantes es otro de los componentes de este tipo de escenas, como se puede observar en 2.1106-1107 y *Od.* 297-312, así como también la descripción del daño sufrido por la nave (2.1108-1109, *Od.* 5.313-318, 9.70-71 y 12.409-419). Finalmente, podemos observar el escape de los navegantes (2.1110-1114 y 1118-1120, también en *Od.* 5.319-375, 9.72-75 y 12.420-425) y el fin de la tormenta (2.1120-1121, *Od.* 5.383-384, 9.76-78 y 12.426-427).

Al igual que los hijos de Deímaco (2.955-961), los hijos de Frixo también son salvados por los Argonautas e incorporados a su tripulación. Sin embargo, aunque la situación es similar, en esta ocasión la narración es expandida con un detallado relato de las instancias de súplica, negociación y acuerdo entre los Minias y los náufragos. Durante el curso de este proceso,

---

<sup>462</sup> En A.R.: “Υ ya (καὶ δὴ) estaban muy cerca (μάλα σχεδόν) de la isla...”. En *Od.* 5: “Υ ya (καὶ δὴ) estaban cerca (σχεδόν) de la tierra de los feacios”.

<sup>463</sup> En A.R.: “Negra tiniebla rodeaba el cielo, por ninguna parte las estrellas rutilantes aparecían visibles entre las nubes, y en derredor se había cerrado una sombría oscuridad”. En *Odisea*: “[Poseidón] soltó todos los huracanes de toda clase de vientos y con las nubes ocultó a la vez la tierra y el mar; en el cielo asomaba la noche.” Cf. también *Od.* 9.68-69.

<sup>464</sup> En A.R.: κύματα καὶ ῥίπται ἀνέμου φέρον. En *Odisea*: τὴν δ' ἐφόρει μέγα κῦμα κατὰ ῥόον.

en el intercambio de información entre Jasón y Argos se presenta el viaje de Frixo como el origen último de las dos expediciones que se han encontrado en el camino. Esto se puede observar en los finales de los discursos de los dos personajes: Argos dice que él y sus hermanos realizan ese viaje “atendiendo a las órdenes de [nuestro] padre” (2.1152), quien murió en el palacio de Eetes, después de que éste le diera asilo y le entregara a su hija como esposa. También Jasón dice que realiza su expedición “para calmar la cólera de Zeus contra los Eólidas por los sacrificios de Frixo” (2.1194-1195), es decir, según el discurso de Jasón, el rescate del vello cino (objetivo de su expedición) tiene como fin reparar el sacrilegio cometido por Atamante (el Eólida), quien quiso inmolar sobre el altar de Zeus a Frixo y Hele, sus hijos. De esta manera, los dos viajes son presentados como consecuencias del viaje de Frixo. Pero la red de relaciones entre estas expediciones no termina aquí.

En su discurso, Jasón invita a Argos y sus hermanos a formar parte de su misión (2.1192-1193). Éste comienza con la evocación de Zeus como guardián de la justicia (2.1179-1180) y termina, como ya vimos, con la explicitación del motivo de la expedición argonáutica: “calmar la ira de Zeus” (2.1195). De la misma manera, el primer discurso de Argos ante los desconocidos rescatistas comienza con la evocación a Zeus Providente (Ἐποψίου, 2.1123) y se cierra con la evocación a Zeus Hospitalario y Suplicante (Ξεινίου Ἰκεσίου τε, 2.1132). Esta repetición formal nos revela una clave para la lectura del discurso: la importancia del rol atribuido a Zeus en los hechos narrados. Jasón, inmediatamente después de la evocación, establece un paralelismo (ὥς μὲν... / ὥς δὲ καὶ, 2.1181 y 1183) entre la salvación de Frixo y la de sus hijos. En cuanto a la primera, Jasón sólo retoma las palabras de Argos, quien en 2.1145-1147 afirma que, al llegar a la ciudad de Eetes, sacrificó el carnero de oro en honor de Zeus, Protector de los fugitivos (Φυξίῳ, 2.1147). Jasón atribuye también a Zeus la salvación de los hijos de Frixo (ὥς δὲ καὶ ὑμέας αὖτις ἀπήμονας ἐξεσάωσεν, “así también a

vosotros esta vez os salvó indemnes”, 2.1183), tal como había anticipado en su primer discurso como respuesta a Argos: “por designios (ὑπ' ἐννεσίῃσι) de los inmortales creo que llegan en vuestra indigencia a nuestras manos” (2.1166-1167), es decir, los hijos de Frixo se salvaron del naufragio por los designios de Zeus, tal como Frixo se salvó de la muerte gracias a la asistencia del dios.

Sin embargo, esta idea de “Zeus salvador” está en desacuerdo con el relato del narrador primario, quien presenta a Zeus como el impulsor de la tormenta y no de la salvación de los hijos de Frixo<sup>465</sup> (Ζεὺς δ' ἀνέμου βορέαο μένος κίνησεν ἄηναι, “Y Zeus impulsó la fuerza del viento Boreas para que soplara”, 2.1098 -1099; cf. τὸ δὲ μυρίον ἐκ Διὸς ὕδωρ, “la inmensa lluvia enviada por Zeus”, 2.1120). Jasón, por lo tanto, presenta los hechos tendenciosamente,<sup>466</sup> a fin de establecer un paralelo no sólo entre el viaje de Frixo y el de sus hijos, sino también entre estos dos y el de los Argonautas, pues, como ya vimos, al final de su discurso, afirma que el objetivo de su misión es un acto de piedad hacia Zeus (2.1194-1195). De esta manera, las dos expediciones son presentadas por los dos personajes como un acto que repara las injusticias cometidas contra Frixo en el pasado. En este sentido, los hijos de Frixo pueden sumarse a la misión de la Argo y su viaje queda subsumido en el de los Minias.

### 3.d. El viaje de Eetes

En la siguiente sección de nuestro análisis, nos parece importante analizar otra de las versiones del relato de los hijos de Frixo en *Argonáuticas*:

<sup>465</sup> Clare (2002: 108). Entre sus diversos roles, Zeus es asociado con las tormentas y el mar,

<sup>466</sup> Esta tendencia no quiere decir que la afirmación de Jasón sea falsa, sino que ilumina el aspecto de Zeus como salvador (Φυξίω, 2.1147) y no su rol asociado con las tormentas y el mar, como podemos ver en Hes. *Op.* 667-668 y Sol. 13. Jasón también presenta los hechos narrados tendenciosamente en su relato a Lico y los mariandinos 2.762-71 y en el relato de la historia de Teseo y Ariadna en 3.997-1004.



la del rey Eetes. Queda establecido, por las palabras de Argos, que su expedición se realiza a partir de las órdenes de Frixo (πατρὸς ἐφετμάων ἀλέγοντες, “siguiendo las órdenes de nuestro padre”, 2.1152<sup>467</sup>). Pero en el libro 3, cuando los Argonautas llegan a la Cólquide, Eetes pregunta a los hijos de Frixo (3.304-306) por qué han regresado a Eea y hace la siguiente observación:

οὐ μὲν ἐμεῖο  
 πείθεσθε προφέροντος ἀπείρονα μέτρα κελεύθου.

No me creísteis  
 cuando os expuse la ilimitada longitud de la ruta.  
 (3.307-308)

Eetes actuó como una especie de mentor del viaje de los hijos de Frixo, aconsejándolos sobre su ruta. En este punto de la narración, el rey dice que conocía (ᾔδειν, 3.309) esta ruta –entre Tesalia y la Cólquide– por sus viajes en el carro de Helios (3.309-313). Significativamente, esta ruta es la misma que también atraviesan los Argonautas. De esta manera, otra vez distintos viajes son asimilados, en esta ocasión, porque coinciden en la ruta, que une las dos partes extremas del mundo, tal como lo hace el sol (Helios, padre de Eetes) en su viaje. De esta manera, cada uno de las expediciones tiene un precedente: por un lado, los Argonautas realizan el mismo movimiento que Frixo (contrario al “movimiento del sol”<sup>468</sup>); por otro, los hijos de Frixo intentaron atravesar la ruta en el movimiento contrario (de este a oeste), como Eetes en el carro del sol.<sup>469</sup>

Pero también podemos observar en este pasaje el primer indicio de los intereses de Eetes en la expedición de Argos y sus hermanos. En apariencia, el consejo del rey parece indicar una buena intención de parte del mismo,

---

<sup>467</sup> También los relatos internos señalan que la expedición de la Argo se realiza a partir de “las órdenes de un rey”, cf. 1.981, 2.210 y 2.763.

<sup>468</sup> Cf. Newman (2001: 313-314) sobre el significado simbólico de este viaje.

<sup>469</sup> Cf. Clare (2002: 111).

pero ésta se contradice con la presentación negativa del rey que hizo Argos en su discurso, después de que Jasón lo invitara a ser parte de la expedición hacia la Cólquide:

ἀλλ' αἰνῶς ὀλοῇσιν ἀπηνείησιν ἄρηρεν  
Αἰήτης· τῷ καὶ περιδεΐδια ναυτίλλεσθαι.  
στεῦται δ' Ἡελίου γόνος ἔμμεναι, ἀμφὶ δὲ Κόλχων  
ἔθνεα ναιετάουσιν ἀπείρονα· καὶ δέ κεν Ἄρει  
σμερδαλέην ἐνοπὴν μέγα τε σθένος ἰσοφαρίζοι.

Pero Eetes está terriblemente armado con funestas crueldades; por eso temo sobremanera navegar allí. Se ufana de ser hijo de Helios, y alrededor habitan las tribus innumerables de los colcos. Y por su espantosa voz y su gran fuerza podría rivalizar con Ares.

(2.1202-1206)

El peligro que representa el rey se ve reforzado por las alusiones homéricas: su gran fuerza lo iguala también a los héroes homéricos infundidos por los dioses o a los mismos dioses que se enfrentan a mortales en la batalla (μέγα τε σθένος ἰσοφαρίζοι<sup>470</sup>) y sus “funestas crueldades” son tan peligrosas que podrían acabar con el viaje y la vida de los héroes: en el final del verso 1202, ἀπηνείησιν ἄρηρεν, Apolonio imita el final de *Od.* 5.361 ἄρμονίησιν ἀρήρη, pasaje en el que el viaje de Odiseo se encuentra en un punto crítico y el héroe está al borde de la muerte.

La reacción de Eetes al enterarse del objetivo de los Argonautas (3.367-382 y 576-608) confirma esta descripción negativa por parte de Argos, quien es acusado de querer apoderarse de su trono (3.375-376).<sup>471</sup> Luego, en el discurso indirecto del rey ante la asamblea de los colcos podemos observar sus verdaderos propósitos. El modo indirecto pone a Eetes en fuerte contraste con la escena inmediatamente anterior de la asamblea griega donde

---

<sup>470</sup> Cf. *Il.* 6.101 y 21.411.

<sup>471</sup> Vian & Délage (1974-81) II: 26-27.

la apertura (incluso la libertad de protestar) y la solidaridad eran evidentes.<sup>472</sup> Eetes, el tirano terrible, encarna el engaño y el miedo: por eso sus palabras sólo pueden ser oídas a través de la mediación del narrador.<sup>473</sup> Parte de lo que se cuenta que Eetes dijo y pensó no puede ser atribuido con seguridad ni al poeta ni al personaje,<sup>474</sup> pero la mayoría lleva “las señas de identidad” de crueldad y violencia que asociamos a él, especialmente en 3.601-602, donde se revela que el rey los había enviado en ese viaje por temor a un antiguo oráculo:

τῷ καὶ ἐελδομένους πέμπεν ἐς Ἀχαιίδα γαῖαν  
πατρὸς ἐφημοσύνη δολιχὴν ὁδόν·

Por esta razón precisamente los había enviado,  
confiados en el mandato de su padre, a tierra aquea por  
un largo camino.

(3.601-602)

Como otros tiranos, Eetes actúa cruelmente por temor a un oráculo que ha entendido erróneamente<sup>475</sup> (3.597-600): el rey interpreta que la advertencia de “cuidarse del astuto engaño y los designios de su propia familia” (πυκινόν τε δόλον βουλᾶς τε γενέθλης / σφωιτέρης [...]) ἐξαλέασθαι) se refiere a los hijos de Calcíope y Frixo, cuando en realidad quien irá en su contra es su propia hija, Medea. Por esta razón Eetes los manda en un navío de mala calidad (según las palabras de Argos en 3.340-344) para que perezcan en el mar.<sup>476</sup> Se puede observar, en este sentido, otra

<sup>472</sup> Hunter (1993: 147).

<sup>473</sup> Lo mismo puede decirse de sus amenazas a su pueblo en 4.231-5. Aquí no sólo la violencia del lenguaje, sino también una sintaxis curiosamente frenética, expresan la aterradora ira del rey. En el cuarto libro también el estilo indirecto es puesto en contraposición con un discurso abierto y ‘democrático’ de Jasón (4.190-205).

<sup>474</sup> Hunter (1993: 147n170) incluye en esta categoría βαρὺν (580), todo el 581 y probablemente 601-2. λευγαλέην (598) y στυγεράην (604) pueden estar focalizados a través de Eetes, más que ser las palabras que tenemos que imaginar que utilizó.

<sup>475</sup> Paduano & Fusillo (1986: 446-449).

<sup>476</sup> Comúnmente, la imposición de un viaje por el mar guarda la relación con el imaginario del mar como “lugar de no retorno”, como demuestra el estudio de Lindenlauf (2003). Como otros ejemplos en los que se impone a alguien un viaje por el mar con la esperanza de que perezca, podemos mencionar: *Il.* 21.34-59, *h.Ap.* 316-320, *Hdt.* 4.154.2-3.

semejanza entre el viaje argonáutico y el de los colcos: ambos son realizados a partir de la orden de un rey cruel (Pelias y Eetes, respectivamente) que actúa por temor a un oráculo. Estos oráculos hablan a la manera de un acertijo, requieren una interpretación e invitan muchas veces a una interpretación incorrecta.<sup>477</sup> A partir de las relaciones entre el quehacer poético y el profético –presentes en diferentes géneros y autores de la tradición literaria griega–, según la cual el poeta es un “intérprete” de las Musas, tal como lo plantea el fr. 150 de Píndaro: *μαντεύεο, Μοῖσα, προφάτεύσω δ' ἐγώ*, “Profetiza, Musa, y yo interpretaré”, en un nivel metapoético, se podría pensar que en *Argonáuticas* estos reyes, los antagonistas de la obra, son “malos lectores” de profecías y, por lo tanto, de la épica.

Este rasgo de los antagonistas como “malos lectores” de la épica adquiere mayor importancia frente a otros personajes que son presentados como “buenos lectores” de profecías, como es el caso de Fineo (2.194-196) y Jasón, especialmente en el último acontecimiento del poema, en el momento en que el Esónida interpreta de manera correcta el oráculo de Apolo, que había consultado antes de la expedición (1.209-210; 301-302 y 412-414). De la “buena lectura” realizada por Jasón en ese momento nace –y como cumplimiento del presagio– la isla Calista (luego llamada Tera). De esta manera, el viaje de los Argonautas comienza por la *intención* de Pelias de que no se cumpla un oráculo y esa intención origina el viaje que finaliza con el cumplimiento de otra profecía (la del surgimiento de la isla Calista). De un modo similar, el viaje de los hijos de Frixo, comienza con una “mala lectura” que Eetes hace sobre su oráculo y termina con la correcta lectura de Jasón sobre el oráculo de Apolo. Estos dos movimientos (del desvío a la concreción, en el primer caso, y de la mala lectura a la correcta, en el segundo) representan en *Argonáuticas* el restablecimiento del orden, un orden en el que

---

<sup>477</sup> Hunter (1993: 148).

se armonizan el ámbito divino y el humano, ámbitos que la profecía pone en relación, como señala Fineo en su propio discurso profético:

ὥδε γὰρ αὐτός  
βούλεται ἀνθρώποις ἐπιδευέα θέσφατα φαίνειν  
μαντοσύνης, ἵνα καί τι θεῶν χατέωσι νόοιο.

Pues así lo quiere él [Zeus], develar incompletas a los hombres las profecías de la adivinación, para que también necesiten algo de la voluntad de los dioses.

(2.314-316)

Además, los dos viajes comienzan a partir de la imposición de un viaje por el mar con la intención de que los navegantes perezcan en él. El mar, presentado como el espacio de la muerte, cuenta con el antecedente literario de *Odisea*, ya que en gran parte del poema, los personajes creen que Odiseo ha muerto en su regreso. En este acontecimiento final de *Argonáuticas*, en el que a partir de la interpretación de Jasón del oráculo surge una nueva isla, el mar pasa de ser el espacio de la muerte a ser el espacio de la vida.<sup>478</sup> Esta isla que surge en este tiempo mítico y por acción de los Argonautas no es una isla más. En ella se establecerán tiempo después los descendientes del Argonauta Eufemo, de donde pasarán a fundar a Cirene, la primera colonia griega en el continente africano, donde se halla Alejandría, que constituye uno de los centros culturales más importantes en esta época. Su esplendor político, económico y cultural queda avalado, de esta manera, por los dioses y por un pasado mítico.<sup>479</sup> De esta manera, queda establecido un acto fundacional en un tiempo mítico, pues a partir de aquel terrón que Eufemo arrojó al mar, según la profecía de Apolo y la correcta interpretación de Jasón, se desencadenarán una serie de eventos que culminarán en la fundación de

---

<sup>478</sup> La figura del mar como espacio de la vida la podemos encontrar, por ejemplo, en el mito del nacimiento de Afrodita, en la versión de la *Teogonía* de Hesíodo.

<sup>479</sup> Stephens (2003: 179).

Alejandro y, además, la fundación de la biblioteca y la escritura del poema épico *Argonáuticas*. Alejandro, el espacio histórico desde donde el poeta escribe, tiene su origen mítico, según el poema, en un oráculo de Apolo; en consecuencia, ese oráculo ha dado origen también al poeta y su obra.

### 3.e. *Aemulatio* como técnica literaria

Hemos visto en este capítulo que el tema del viaje en *Argonáuticas* no sólo se limita a la expedición argonáutica, sino que el texto incluye mediante distintas técnicas narrativas otros viajes que forman parte de la tradición literaria griega. La inclusión de todos esos relatos de otros viajes en el relato del viaje principal manifiesta la “ambición” de universalidad, rasgo propio de la obra épica. Al poner en confrontación la expedición de la Argo con otros viajes, el lector *progresivamente* va formando la red de relaciones entre el relato que está leyendo y otros relatos de viajes que forman parte de la tradición literaria. Entre ellos, destacamos el de los hijos de Frixo, ya que en la introducción de este relato el narrador hace una “referencia cruzada” a su propia narración,<sup>480</sup> en la que hace explícita esta construcción progresiva del relato (2.1090-1091). Esta intervención del narrador llama la atención al lector sobre el episodio que se narrará a continuación; pone de relieve especialmente la sucesión de los eventos en la narración y las formas en las que el texto puede referirse a sí mismo. Una vez más, se pone de relieve que en el relato épico el protagonismo lo tiene la construcción del relato.

Según nuestra lectura, la tendencia *omnicompreensiva* es esencial en el relato épico de Apolonio ya que a través de ella se logra un doble efecto: el poema se inscribe en la tradición literaria y, a la vez, busca *superar* a los poemas anteriores al incluirlos en su obra de una manera que resulta única, distinta. En el análisis que presentamos, la inclusión del viaje de los hijos de

---

<sup>480</sup> Cuypers (2004: 49).

Frijo en la expedición argonáutica funciona de manera similar a la inclusión del material de la tradición en un nuevo poema.<sup>481</sup> Por un lado, los Argonautas dependen de la intervención de los hijos de Frijo, ya que éstos - especialmente, Argos- son los encargados de establecer las relaciones formales entre los helenos y los colcos, además de que es el conocimiento de Argos (el conocimiento de los viajes de Sesostri) lo que les permite a los Argonautas emprender su viaje de regreso por una ruta distinta, para huir de los colcos. Este rasgo se corresponde con la relación de dependencia que todo poema guarda con la tradición, sin la cual, el poeta y el lector no podrían *avanzar* en su narración, ya que la confrontación con los textos de la tradición literaria griega es fundamental para comprender los significados y funciones de los relatos internos, tal como hemos visto a lo largo de este bloque.

Por otro lado, el viaje de los hijos de Frijo es presentado como una expedición similar a la de los Argonautas, pero que fracasa y es absorbida por ella. Este fracaso de la expedición, representado por el naufragio de la nave, que, en un nivel metapoético, representa un fracaso del relato, se debe a la diferencia entre la nave de los colcos y la de los Argonautas, la cual fue fabricada con la asistencia de Atenea. Esta inclusión de un viaje en otro se corresponde con la imagen de un poema que incorpora a otros; a la manera del constructor de naves, el poeta ensambla diferentes relatos de la tradición para crear un producto nuevo y adecuado a sus propios objetivos poéticos. En este sentido, la confrontación entre el viaje de los Argonautas y el de los hijos de Frijo, puede ser leída en un nivel metapoético, como la confrontación entre un poema y la tradición literaria, teniendo en consideración el repertorio que asimila la navegación a la poesía.

---

<sup>481</sup> Otra instancia de esta técnica literaria es la esbozada por Fantuzzi & Hunter (2007: 123-124). Ellos sostienen que el libro 4 de *Argonáuticas* trata a los libros anteriores (especialmente a los libros 1 y 2, que relatan el viaje de ida) como si fueran la épica anterior: marcando similitudes y diferencias.

## Conclusión

Al avanzar la narración, el lector *progresivamente* va formando la red de relaciones entre el relato que está leyendo y otros relatos de viajes que aparecen también en *Argonáuticas*. La confrontación entre el viaje de los Argonautas y el de los hijos de Frixo, puede ser leída en un nivel metapoético, como la confrontación entre un poema y la tradición literaria, teniendo en consideración el repertorio que asimila la navegación a la poesía. En efecto, según nuestra lectura, esta inclusión de un viaje en otro se corresponde con la imagen de un poema que incorpora a otros; a la manera del constructor de naves, el poeta ensambla diferentes relatos de la tradición para crear un producto nuevo y adecuado a su intención. El hecho de que Apolonio utilice esta imagen para representar una relación intertextual es posible, ya que ésta forma parte de las diversas imágenes de comparación entre dos obras<sup>482</sup>: si, según el repertorio estudiado, el viaje es asimilado a la narración, la comparación entre viajes puede ser leída en un nivel metapoético como la comparación entre dos poemas o, más precisamente, entre un poema y la tradición literaria.

---

<sup>482</sup> Un buen ejemplo de esta imagen podemos encontrar en *Op.* 646-653, como veremos en el siguiente capítulo.



## Capítulo 4:

### Una imagen de la *aemulatio* en *Argonáuticas*: Los Argonautas como remeros

En el libro 1 de *Argonáuticas*, después de la extensa estadía en el Díndimo, los héroes se lanzan rápidamente al mar para retomar el viaje de ida. La imagen con la que el narrador principal describe este momento presenta de una manera muy particular el esfuerzo de los Argonautas en su actividad como remeros:

Ἐνθ' ἔρις ἄνδρα ἕκαστον ἀριστῆων ὀρόθυνεν,  
ὅστις ἀπολήξειε πανύστατος· ἀμφὶ γὰρ αἰθήρ  
νήνεμος ἐστόρεσεν δίνας, κατὰ δ' εὐνασε πόντον.  
οἱ δὲ γαληναῖη πίσυνοι ἐλάασκον ἐπιπρό  
νῆα βίη, τὴν δ' οὐ κε διέξ' ἄλως αἰσσοῦσαν  
οὐδὲ Ποσειδάωνος ἀελλόποδες κίχον ἵπποι·

Entonces la Eris incitaba a cada uno de los héroes, por ver quién sería el último en parar. Pues en derredor el cielo sereno había apaciguado los remolinos y adormecido el mar. Ellos, confiados en la calma, impulsaban la nave hacia delante con fuerza. Y a ésta, en su marcha presurosa a través del mar, no la hubieran alcanzado ni los corceles de huracanadas patas de Posidón.

(A.R. 1.1153-1158)

El objetivo de esta última sección de nuestro análisis es ofrecer una lectura metapoética de este pasaje. Si bien en primera instancia parece otro pasaje más en el que se indica la actividad de los Argonautas como remeros (escena que se repite con muchísima frecuencia, como es de esperar en una épica que relata episódicamente un extenso viaje por el mar), sostenemos que el hecho de que se mencione la ἔρις como fuerza que hace avanzar a la nave

es una imagen de la *aemulatio* como instancia productiva del poema; nos referimos aquí a la *aemulatio*, no entendida como la intención de Apolonio de pretender superar a sus modelos épicos, sino como técnica literaria que supone que el lector interprete una “competencia” productora de sentidos, entre *Argonáuticas* y los poemas épicos de la tradición, en los modos en los que hemos visto en todos los capítulos de este bloque.

Obviamente, para un lector conocedor de la épica, no podía pasar desapercibido, para la interpretación de este pasaje, el rol que se le atribuye a la ἔρις “buena” en *Trabajos y días* de Hesíodo:

ἥ τε καὶ ἀπάλαμόν περ ὁμῶς ἐπὶ ἔργον ἐγείρει  
 εἰς ἕτερον γὰρ τίς τε ἴδεν ἔργοιο χατίζων  
 πλούσιον, ὃς σπεύδει μὲν ἀρόμεναι ἠδὲ φυτεύειν  
 οἶκόν τ' εὖ θέσθαι· ζηλοῖ δέ τε γείτονα γείτων  
 εἰς ἄφενος σπεύδοντ'· ἀγαθὴ δ' Ἔρις ἦδε βροτοῖσιν.  
 καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτονι τέκτων,  
 καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονέει καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῷ.

Ella estimula al trabajo incluso al más holgazán; pues todo el que ve rico a otro que se desvive en arar o plantar y procurarse una buena casa, está ansioso por el trabajo. El vecino envidia al vecino que se apresura a la riqueza –buena es esta Eris para los mortales–, el alfarero tiene inquina del alfarero y el artesano del artesano, el pobre está celoso del pobre y el aedo del aedo.

(Hes. *Op.* 20-26)

Este pasaje hesiódico, emblemático en la tradición literaria griega para la *aemulatio* y, más ampliamente, para entender las relaciones entre un poema y la tradición literaria que lo precede, tiene una importancia fundamental para la comprensión de este aspecto de la poética apoloniana: en todos los casos de enriquecimiento genérico que hemos visto en este bloque, el poema reclama en el lector el reconocimiento de esta “competencia” como estímulo

de la complejidad de sentidos y la textura literaria de *Argonáuticas*. Como intentaremos demostrar, el hecho de que la rivalidad colabore en el avance de la nave puede ser leído en un nivel metapoético como una expresión de esa forma de concebir, analizar, leer y producir textos poéticos para un escritor alejandrino del siglo III a.C.

En primer lugar, ofreceremos un breve análisis de cómo a lo largo del poema se equipara el avance del poema con el avance de la nave, con el fin de demostrar que este pasaje es una instancia más de un repertorio poético presente en la obra. En segundo lugar, nos centraremos en otro un *locus* clásico hesiódico de la *aemulatio* representada a través de la comparación de viajes; esto nos ayudará a entender de manera más profunda el modo en que un poeta como Apolonio escribe su obra en un “código épico” en el que los ámbitos de la navegación están íntima e inevitablemente ligados. Finalmente, estableceremos, a modo de sugerencia, una posible relación de esta técnica de la *aemulatio* con el concepto de “competencia en colaboración”, desarrollado por Nagy a lo largo de diferentes estudios para explicar un aspecto esencial de la performance épica y de su representación en el imaginario poético; intentaremos establecer un vínculo entre esta forma de “competencia en colaboración” y el hecho de que se represente la rivalidad entre los Argonautas como la causa del avance de la nave (y del poema).

### Relato y viaje en *Argonáuticas*

La épica de Apolonio comienza, como ya vimos, con la dedicatoria del narrador primario al dios Febo (1.1) y, de la misma manera, Jasón al comenzar su viaje ofrece un sacrificio al mismo dios (1.359-362, 402-425)<sup>483</sup>. El oráculo de Febo envía a los Argonautas a atravesar aguas extranjeras, y Jasón recuerda esto cuando realiza un sacrificio en su honor (1.411-414):

---

<sup>483</sup> Hunter (1993: 84).

Κλῦθι ἄναξ Παγασάς τε πόλιν τ' Αἰσωνίδα ναίων  
ἡμετέροιο τοκῆος ἐπώνυμον, ὅς μοι ὑπέστης  
Πυθοῖ χρειομένῳ ἄνυσιν καὶ πείραθ' ὁδοῖο  
σημανέειν, αὐτὸς γὰρ ἐπαίτιος ἔπλεν ἀέθλων

Escúchame, soberano que habitas Pagasas y la ciudad Esónida,  
que de nuestro padre lleva el nombre, tú que me prometiste,  
cuando consulté tu oráculo en Pito, el cumplimiento y los  
términos del viaje  
señalarme, pues tú mismo fuiste el origen de mis trabajos.

El hecho de que Jasón comience su viaje y la voz del narrador comience su relato en honor de Apolo asimila la voz del narrador con el héroe de su relato y también el poema con el viaje, de manera que, ya desde el primer verso, el receptor del poema advierte estas asimilaciones (que, además, le son familiares, porque forman parte del repertorio poético y de su propia lengua) y está preparado para leer otras instancias adicionales de este mismo repertorio a lo largo de la obra, como la que desarrollaremos a continuación: la presentación de los núcleos de acción narrativos como las etapas de un viaje.

En 4.450-451, la voz del narrador pregunta cómo Medea llegó a destruir a su hermano, uno de los temas centrales del libro cuarto:

Πῶς γὰρ δὴ μετιόντα κακῶ ἐδάμασσεν ὀλέθρῳ  
Ἄψυρτον; τὸ γὰρ ἡμῖν ἐπισχερῶ ἦεν ἀοιδῆς

¿Cómo, pues, destruyó con siniestra muerte a Apsirto,  
cuando vino a su encuentro.

En efecto, esto estaba a continuación para nosotros en  
el canto.

La partícula γὰρ introduce la explicación de por qué él debe ahora referirse a este tema. El tiempo imperfecto del verbo (ἦεν) aquí es un ejemplo del uso del imperfecto para describir algo que no sólo es cierto en el presente,

sino que ha sido cierto hace tiempo y ahora es reconocido.<sup>484</sup> Esto contribuye a la idea de que el argumento de *Argonáuticas* es como una ruta de un viaje y los incidentes que forman este argumento son como los puntos de viaje que deben ser recorridos por el narrador.<sup>485</sup> A lo dicho anteriormente, debemos agregar que el adverbio ἐπισχερῶ (“a continuación”, “en fila”, “uno tras otro”) aparece cuatro veces más en *Argonáuticas* (1.330, 1.528, 3.170 y 3.1269). En estos cuatro casos, se utiliza para referirse el modo en que se sentaban los Argonautas en la nave Argo. Cabe aclarar que la repetición de este adverbio en escenas similares guarda una especial importancia, ya que en todos los casos la organización de los Argonautas en la nave es una expresión física de la concordia (ὁμόνοια) entre ellos,<sup>486</sup> característica que los distingue como grupo de héroes.<sup>487</sup> A partir de esta consideración sostenemos que los núcleos de acción que vertebran el relato del viaje argonáutico guardan también entre sí una ὁμόνοια, un orden que debe *ser recorrido* por los Argonautas en su viaje y por el narrador en su relato. En este sentido, podemos decir que así como la obra plantea que el rompimiento de esa ὁμόνοια entre los héroes llevaría a consecuencias desastrosas, un rompimiento del orden de las acciones narradas tendría consecuencias similares. Pero Apolonio no presenta su quehacer poético como un simple trabajo que necesita solamente tiempo para ser realizado, como tampoco presenta el viaje de los Argonautas como un viaje fácil. A veces, tanto el viaje como la épica parecen estar al borde del desastre. Cuando los Argonautas, en su intento de escapar de los colcos, han entrado al fantástico sistema de ríos europeos, estuvieron a punto

---

<sup>484</sup> Smyth (1920: §1902).

<sup>485</sup> Beye (1992: 16); Albis (1995: 51). También, en la misma línea, es importante observar el uso del adverbio ἐξείης tanto para personas, cosas o lugares en series espaciales o secuencias de tópicos en el enunciado: 1.30, 455, 1007; 2.314, 380, 395, 771; 3.201, 217; 4.564, 1180, 1231. Cf. 1.742 (la secuencia de escenas representadas en la capa de Jasón).

<sup>486</sup> Por ejemplo, cuando la Argo parte desde el puerto de Págasas (1.528-532), los Argonautas se sientan en hileras (ἐπισχερῶ ἀλλήλοισιν) y “en buen orden” (εὐκόσμως). Un antecedente importante para este pasaje es *Th.* 6.42.

<sup>487</sup> Sobre la importancia de la concordia en la obra, cf. Caneva (2010).

de dejarse llevar por la corriente del océano. Como Apolonio explica, si hubieran entrado al océano, hubieran tenido pocas chances de regresar a sus hogares (4.641-642) y esto hubiera significado también el final de la obra. Afortunadamente, Hera aparece y los pone en el camino correcto (4.643-644), para salvar el viaje (y el poema):

ἄψ δὲ παλιντροπόμεντο θεᾶς ὕπο καί ῥ' ἐνόησαν  
τήνδ' οἶμον τῆπέρ τε καὶ ἔπλετο νόστος ἰοῦσι.

De nuevo volvían hacia atrás por obra de la diosa  
[Hera] y se percataron de la ruta por la que  
precisamente se les ofrecía el regreso para los que  
viajaban.

Οἶμος es un término cargado semánticamente, ya que conlleva asociaciones con la poesía que ninguna otra palabra para “camino” o “ruta” podría tener.<sup>488</sup> De manera similar, como ya vimos, νόστος puede ser entendido también como relato de νόστος. Los sentidos literal y metafórico de estas palabras entran en juego en la lectura e invitan, una vez más, al receptor de la obra (para quien esta asociación es, como ya vimos, bien conocida) a asociar el progreso de los Argonautas con la ejecución del poeta de su propia poesía.

Ante esta situación de peligro, la diosa Hera provee a los Argonautas la ruta apropiada el camino que lleva a completar la épica. Si tenemos en cuenta los dos sentidos anteriormente mencionados, Hera, la divinidad protectora de Jasón, tendría al igual que Apolo la función de guía del viaje y también del relato del viaje, pues su asistencia posibilita la realización de ambas cosas. Por otro lado, si dijimos que un patrón muy claro e importante en el poema de Apolonio es la asimilación de la experiencia del narrador a la

---

<sup>488</sup> Es significativo que οἶμος (forma masculina del término οἶμη, palabra homérica para “canción”) aparezca solamente en el libro 4 de *Argonáuticas* (versos 43, 296, 644, 838, 1510, 1541), libro en el que Apolonio rescibe el regreso de Odiseo.

de los personajes, es apropiado afirmar que la asistencia de una deidad femenina (Hera) a los personajes principales (los Argonautas) encuentra su correlato en las múltiples asistencias de la Musa ante un narrador que se siente incapaz de controlar su material poético (2.884-887, 3.1-5, 4.1-5, 445-451). En este patrón, los peligros del navegante de extraviarse en su viaje se corresponden con los peligros del narrador de desviarse de la narración, como se puede observar en 1.1220, en donde el narrador principal interviene se abstiene de relatar en detalle la historia sobre Heracles y Tiodamante, y dice:

ἀλλὰ τὰ μὲν τηλοῦ κεν ἀποπλάγξειεν ἀοιδῆς

Pero esto me apartaría lejos de mi canto.

Significativamente, Apolonio utiliza una forma compuesta del verbo πλάζω, un verbo cargado semánticamente, ya que forma parte de la identidad de Odiseo, el viajero extraviado, como se puede ver en el proemio de *Odisea* (ὅς μάλα πολλὰ / πλάγχθη 1.1-2).

A partir de lo visto, podemos afirmar que en *Argonáuticas* hay una asimilación temática y estructural entre la narración y el viaje, que se inscribe en un repertorio poético ampliamente desarrollado en la literatura griega. Esta asimilación temática es establecida y desarrollada en varios niveles: entre la experiencia del narrador y la de los personajes (según la cual, la narración del poema “es la expedición del narrador principal”) y entre el narrador y el héroe de la obra. A partir de esta consideración, se pueden observar instancias adicionales; como hemos visto, los núcleos de acción de la narración son presentados como las etapas de un viaje y los peligros de la expedición son peligros también para el poema (y el fracaso de la primera implicaría el fracaso del segundo).

### Aemulatio en Trabajos y días

Un pasaje de *Trabajos y días* presenta una serie de elementos que conforman una alianza metafórica entre nave y canto.<sup>489</sup> En medio de una discusión sobre las dificultades y estrategias de navegación y comercio mercantil (*Op.* 618-45 y 663-94), Hesíodo incluye un pasaje que a primera vista parece ser un desvío momentáneo de su tema, un breve recuerdo de la ocasión en la que él ganó un certamen poético y dedicó su premio a las Musas. Sin embargo, en un análisis más profundo, esta aparente digresión entra armónicamente en la sección que lo enmarca.<sup>490</sup>

El contexto en el que se inserta esta digresión es una discusión sobre diferentes aspectos de la actividad agrícola según cada estación y los consejos sobre cómo ser un agricultor exitoso. En la digresión, se introduce una serie de tópicos sobre navegación y comercio marítimo. La voz poética ofrece consejos sobre las mejores temporadas para navegar, la cantidad apropiada de carga para llevar y el cuidado apropiado y el mantenimiento de las naves. Luego, el narrador promete mostrar a su hermano Perses “las medidas del resonante mar”, aunque él aclara que no tiene experiencia en la navegación (lo que, en principio, suena contradictorio). Como veremos a continuación, lo que comienza como un consejo sobre navegación se convierte rápidamente en un pasaje metapoético:

Εὖτ' ἂν ἐπ' ἐμπορίην τρέψας ἀεσίφρονα θυμὸν  
βούλῃαι [δὲ] χρέα τε προφυγεῖν καὶ λιμὸν ἀτερπέα,  
δείξω δὴ τοι μέτρα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης,  
οὔτε τι ναυτιλίας σεσοφισμένος οὔτε τι νηῶν.

---

<sup>489</sup> Dougherty (2001: 20).

<sup>490</sup> Para la naturaleza metapoética de este pasaje, la interpretación de Dougherty (2001), que resumimos en el cuerpo de nuestro análisis, va contra la de Rosen (1990: 99-113), quien sostiene que Hesíodo presenta esta metáfora de la poesía como navegación para designar la poesía heroica de Homero.



οὐ γάρ πώ ποτε νηὶ [γ'] ἐπέπλων εὐρέα πόντον,  
εἰ μὴ ἐς Εὐβοίαν ἐξ Αὐλίδος, ἧ ποτ' Ἀχαιοὶ  
μείναντες χειμῶνα πολὺν σὺν λαὸν ἄγειραν  
Ἑλλάδος ἐξ ἱερῆς Τροίην ἐς καλλιγύναικα.

Cuando volviendo tu voluble espíritu hacia el comercio, quieras librarte de las deudas y de la ingrata hambre, te indicaré las medidas del resonante mar aunque nada entendido soy en navegación y en naves. Pues nunca jamás recorrí en una nave el vasto ponto, a no ser para ir a Eubea desde Áulide donde una vez los Aqueos, esperando que se calmara la tormenta, congregaron un gran ejército para dirigirse desde Grecia a Troya la de bellas mujeres.

(Op. 646-653)

Hesíodo menciona, en primer lugar, la navegación en contexto de comercio marítimo: la práctica de llevar cargamento a través del mar puede proveer un escape de la pobreza de la tierra y las vicisitudes de la agricultura. Luego se ofrece a introducir a Perses en “las medidas del mar”, aunque niega tener experiencia en la navegación. En un primer sentido, como ya dijimos, la lógica de esta experiencia parece complicada, pero el uso de σεσοφισμένος, antecedido por la referencia a las “medidas (μέτρα) del resonante mar” nos sugiere que leamos esta habilidad como una habilidad poética antes que como una habilidad estrictamente de navegación, o al menos ambas cosas. En efecto, mientras los términos μέτρα y σοφία pueden designar las reglas y experiencia requerida para dominar el mar, su espectro semántico incluye el mundo de la técnica poética también. En la poesía griega antigua, σοφία a menudo se refiere a la habilidad técnica o experiencia que poseen el poeta o el músico.<sup>491</sup> Además, μέτρα es utilizada generalmente para designar las reglas y fórmulas conocidas para el experto,

---

<sup>491</sup> West (1978: 319) cita ejemplos de σοφία se refiere a la habilidad poética: Hesíodo Fr. 306; Teognis 19; Solón 13.52, Íbico 282.23, entre otros. También cita pasajes en los que σοφία se refiere a otros tipos de habilidades profesionales como la del carpintero (Il. 15.412), el jinete (Alcm. 2.6; Anac. 417.2) y el piloto (Archil. 211).

otra vez con frecuencia dentro de un contexto poético. Un pasaje de Solón reúne estos dos términos en la descripción de un poeta “a quien se le han enseñado los dones de las Musas olímpicas, conociendo la medida de la encantadora habilidad” (ἄλλος Ὀλυμπιάδων Μουσ<έω>ν πάρα δῶρα διδαχθείς, / ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος, 13.51-52).<sup>492</sup> El amplio campo semántico de estos términos enfatiza el entrenamiento y la habilidad profesional –tanto en la construcción de naves como de cantos– y la cuidadosa elección del término que Hesíodo utiliza enfatiza las similitudes potenciales entre las dos profesiones y sugiere un alianza figurativa entre ellos. En este sentido, lo que comenzó como una discusión de las reglas de navegación se convirtió en un comentario poético con un foco particular en la autoridad de Hesíodo como poeta.

Después de trazar estos puntos de convergencia entre el mundo náutico y poético, Hesíodo procede a comparar viajes por el mar. Afirma que, aunque él no ha navegado el mar entero, ha realizado un corto viaje desde Áulide a Eubea. Como han señalado otros estudios, Hesíodo contrasta su propio modesto viaje con el viaje más largo y más elaborado desde Áulide a Troya, la famosa expedición que produjo tanto la Guerra de Troya como los poemas épicos que lo celebran.<sup>493</sup> Esta competencia náutica, por lo tanto, señala una competencia poética en la que se enfrentan la épica homérica y el canto hesiódico. El rango y ámbito heroico de *Ilíada*, un poema que aborda el monumental enfrentamiento entre argivos y troyanos, es aquí capturado en la medida de un viaje: el que realizó toda la flota de naves a lo largo del mar desde Áulide a Troya. El más modesto esfuerzo poético de Hesíodo, por contraste, se trate de *Teogonía* o de otro poema, es el equivalente de una expedición más corta desde Áulide a Eubea. De esta manera, la mención que

---

<sup>492</sup> West (1978: 319) da otros ejemplos de éste uso de μέτρα.

<sup>493</sup> Nagy (1982: 66), Thalmann (1984: 152-53), Rosen (1990: 101). El sofista Alcidas tomó este pasaje como una referencia al famoso certamen entre Homero y Hesíodo, cf. West (1978: 319) y Nagy (2011: 295-96).

hace Hesíodo de una habilidad poético-náutica prepara el escenario para el uso metafórico de viajes por el mar para designar esfuerzos poéticos.

Una vez que ha hecho la transición del ámbito de la navegación al ámbito de la poesía, Hesíodo habla explícitamente del canto: la razón para este breve viaje era competir en los juegos en honor de Anfidamas. Ahí Hesíodo ganó un certamen poético en el que obtuvo un trípode con su canto:

ἐνθα δ' ἐγὼν ἐπ' ἄεθλα δαΐφρονος Ἀμφιδάμαντος  
Χαλκίδα [τ'] εἰσεπέρησα· τὰ δὲ προπεφραδμένα  
πολλὰ  
ἄεθλ' ἔθεσαν παῖδες μεγαλήτορες· ἐνθα μέ φημι  
ὕμνῳ νικήσαντα φέρειν τρίποδ' ὠτῶεντα.  
τὸν μὲν ἐγὼ Μούσῃσ' Ἑλικωνιάδεσσ' ἀνέθηκα  
ἐνθα με τὸ πρῶτον Λιγυρῆς ἐπέβησαν ἀοιδῆς.

Entonces hice yo la travesía hacia Calcis para asistir a los juegos del belicoso Anfidamante; sus magnánimos hijos establecieron los numerosos premios anunciados. Y entonces te aseguro que obtuve la victoria con un himno y me llevé un trípode de asas; lo dediqué a las Musas del Helicón, donde me iniciaron en el melodioso canto.

(Op. 654-659)

El tono agonístico de la competencia náutica con Homero sale a la superficie aquí con la mención de los juegos de Anfidamante. Hesíodo dice que él dedicó su premio a las Musas del Helicón en el lugar en el que ellas lo embarcan en su carrera poética (Hesíodo utiliza ἐπέβησαν aquí, un término que puede describir el embarcarse en una nave) y esta imagen náutica le provee a Hesíodo la transición de regreso hacia su discusión de navegación:

τόσσον τοι νηῶν γε πεπείρημαι πολυγόμφων·  
ἀλλὰ καὶ ὥς ἐρέω Ζηνὸς νόον αἰγιόχοιο·  
Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον ἀείδειν.

Ésa es ciertamente mi única experiencia en naves de muchos clavos; pero aun así, te diré la voluntad de

Zeus portador de la égida, pues las Musas me enseñaron a cantar un himno extraordinario.

(Op. 660-62)

En esta sección final, Hesíodo una vez más une la habilidad náutica con la habilidad poética. Ofrece su éxito en la competencia poética en Calcis como prueba del alcance de su experiencia con las naves. La experiencia náutica de Hesíodo (o su falta de experiencia) está sostenida por su afirmación de que ha sido enseñado por las Musas.

La clave para comprender este paso de los consejos de Hesíodo sobre navegación a un relato sobre su propia experiencia poética en Calcis y, luego, su regreso a una discusión de las mejores temporadas para navegar es precisamente esta intersección del lenguaje sobre habilidad poética y náutica. Hesíodo representa su labor poética en términos de un viaje por el mar, un corto viaje comparado con el viaje de larga extensión iliádico. La asociación figurativa entre navegación y poesía aquí es muy clara. Hesíodo utiliza términos para el conocimiento y la habilidad profesional (μέτρα, σεσοφισμένος, πεπείρημαι) para hacer transiciones de la navegación a la poesía y viceversa.

Este famoso pasaje hesiódico ofrece a un poeta como Apolonio una buena base para la oposición que analizamos anteriormente entre el viaje de los Argonautas y el viaje de los hijos de Frixo. Dicho de otro modo: un lector que conoce la tradición de la poesía épica sabe que una competencia entre dos viajes épicos “debe” ser leída también en un nivel metapoético. Ahora bien, como dijimos antes, no debemos entender esta “competencia” entre poetas como un dato de la vida real (i.e. la “intención del poeta”), sino como una clave de lectura: la *aemulatio* es, como veremos a continuación, una técnica literaria “necesaria” para *Argonáuticas* (y, podríamos decir, para la poesía alejandrina), un poema que dialoga sistemáticamente con la tradición en la que se inscribe.

### Competencia y colaboración rapsódicas

El Sócrates platónico nos presenta a Homero y Hesíodo como rapsodas profesionales itinerantes, que compiten en festivales en diferentes ciudades (Pl. R. 10.600d-e).<sup>494</sup> Un ejemplo de este tipo de performances es la tradición de las competencias rapsódicas en poemas homéricos y otros tipos de poemas épicos en la festividad de las Panateneas en la ciudad de Atenas. En este festival, las performances rapsódicas no eran solamente competitivas, sino también colaborativas.<sup>495</sup>

El concepto de Nagy de “competencia en colaboración” describe el modo en que se sucedían las rapsodias homéricas en *performance*.<sup>496</sup> En el festival de las Panateneas, ya en la era de los Pisistrátidas, los rapsodas competían turnándose en las performances de los poemas homéricos. Un pasaje del *Hiparco*, diálogo atribuido a Platón, nos ilustra muy claramente esta situación:

Me refiero a un conciudadano tuyo y mío, Hiparco, hijo de Pisístrato, del demo de Filedes. Era el mayor de los hijos de Pisístrato y el más inteligente, que, entre otras muchas y nobles muestras de sabiduría que dio, fue también el primero en traer a esta tierra nuestra los poemas de Homero, y obligó a los rapsodas a que los recitaran en las Panateneas, turnándose sin interrupción unos y otros (ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς), como se sigue haciendo actualmente.

(*Hiparco* 228b)

En estas performances rapsódicas por relevos, la colaboración se fusionaba con la competencia, puesto que los rapsodas que competían en las Panateneas debían colaborar entre ellos en el proceso de ejecutar, por relevos,

---

<sup>494</sup> Cf. ῥαψωδεῖν (Pl. R. 600 d6)

<sup>495</sup> El concepto es recurrente en los estudios de Nagy, cf. Nagy (1996: 18), (2002: 36-9) y (2011: 299).

<sup>496</sup> Nagy (2011: 299-304).

partes sucesivas de composiciones integrales como los poemas homéricos. Como demuestra el trabajo de Frame (2009), esta regulación de la performance de los rapsodas ya funcionaba en los siglos VIII-VI a.C. en la festividad de las Panjónicas, que tenían lugar en la Dodecápolis jonia en Asia Menor.

El modelo desarrollado por Nagy, en el que los rapsodas colaboran mientras compiten en el proceso de ejecutar, por relevos, sucesivas partes de un poema (como *Ilíada* u *Odisea*), puede ser utilizado para explicar la unidad de estas épicas en su evolución a través del tiempo.<sup>497</sup> El término “rapsoda” deriva del verbo ῥάπτειν, “unir”; el rapsoda es “el que une cantos”.<sup>498</sup>

Más allá de que el conjunto de datos y argumentos que Nagy ofrece en sus diferentes estudios, sirvan o no para conocer las prácticas históricas de las performances épicas, es indiscutible que este proceder (la competencia en colaboración) existe en el imaginario de las representaciones poéticas de la performance épica.<sup>499</sup> Para un poeta alejandrino del siglo III a.C. como Apolonio, la “competencia en colaboración” como instancia y modo de composición de un poema épico no existe. Este hecho es lo que comúnmente se señala como la desaparición de los contextos habituales de performance. Como hemos señalado a lo largo de este trabajo, en los últimos años, la idea de que el contexto de performance de un texto era un elemento definitorio en la elaboración y recepción de la poesía griega se ha convertido en un principio disciplinar.<sup>500</sup> La “rapsodia” se definía en la época arcaica y clásica como un tipo de performance, solitaria, no cantada y, en general, sin acompañamiento musical.<sup>501</sup> Aunque los esquemas se complejizan progresivamente y los límites siempre resultan difusos, durante estos

---

<sup>497</sup> Nagy (2002: 42-47).

<sup>498</sup> Nagy (1996: 61-9).

<sup>499</sup> Nagy (2011: 295-304) ofrece un número importante de ejemplos.

<sup>500</sup> Cf. e.g. Rotstein 2010.

<sup>501</sup> Cf. Ford (1988: 303).

períodos la recepción de la poesía incluía necesariamente una cierta concepción del ámbito y modo para el que fue compuesta, en general por la sencilla razón de que era recibida en ese ámbito y de ese modo. Que este estado de cosas se modifica en la época helenística es un hecho extremadamente conocido y reconocido. En la Alejandría ptolemaica, pero también en general en el mundo helenizado, los poemas clásicos eran leídos y los espacios de recepción para los que fueron compuestos debían ser reconstruidos por los lectores.<sup>502</sup> En paralelo a esto, la poesía compuesta por los autores de la época parece tener una relación compleja con su contexto, lo que ha dado lugar a numerosos debates sobre la cuestión de su performance con vericuetos específicos para cada género y poeta de este período.

El concepto de “competencia en colaboración” es importante para entender la idea de *aemulatio* como técnica literaria, según lo que proponemos en nuestro trabajo. Cabe hacer una aclaración importante: no entendemos aquí “colaboración” como lo entiende Nagy, en el sentido de “unión de cantos”, sino en un sentido más profundo, de “complejización de significados poéticos y texturas literarias” (términos que hemos usado para definir el “enriquecimiento genérico”). Así como en la épica arcaica los relevos entre los rapsodas en la “competencia en colaboración” (entendida como aspecto del contexto de performance y como aspecto en el imaginario de las representaciones de la performance épica) producían poesía, la épica alejandrina transforma ese proceder. Lo que produce poesía ahora es un “relevo entre libros”, y el resultado es un nuevo poema épico como *Argonáuticas*, que exige un lector que pueda sea capaz de comprender sus sentidos a través de una poética que tiene como base la ἔξις literaria. Esto no implica una definición de los motivos psicológicos o históricos que llevaron a Apolonio a escribir esta épica del modo en que la escribió (no es éste el

---

<sup>502</sup> La idea de una “reconstrucción” está bien establecida para la época helenística; cf. e.g. Rossi (1971), un *locus* clásico sobre el tema. Cf. también Fantuzzi y Hunter (2007:22-26).

objetivo de nuestro trabajo), sino una descripción de una técnica literaria que exige a su lector el reconocimiento de una “rivalidad”, entre *Argonáuticas* y los poemas de la tradición, con el único fin de producir determinados efectos literarios.



### Conclusión del Bloque III

Según lo analizado en este bloque, los modos en los que Apolonio reutiliza los modelos homéricos en los discursos de los personajes de *Argonáuticas* ponen en juego diferentes elementos del repertorio de elementos de la épica, de tal manera que marcan la inscripción en el género y, a la vez, un desvío en un aspecto específico (temático o formal). Además de la inclusión de aspectos himnicos y trágicos en un poema épico (que analizamos en los bloques anteriores), debemos agregar la inclusión de aspectos del modelo homérico no identificables con el género épico (como la utilización del estilo indirecto en pasajes en los que el lector esperaría el estilo directo). En este sentido, podemos verificar en nuestro análisis la idea de Jauss sobre la importancia de las matrices genéricas en un texto literario:<sup>503</sup>

El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas y las “reglas del juego”, familiares para él gracias a textos anteriores, que, como tales, pueden ser variadas, extendidas, corregidas, pero también transformadas, desechadas o simplemente reproducidas.

Jauss (1982: 88)

En efecto, en el primer capítulo, vimos cómo en las disputas entre los Argonautas se pone en juego lo que llamamos “los peligros homéricos”: los peligros de que la trama narrativa de *Argonáuticas* “se convierta” en la trama de *Ilíada* (según el tema de la ira) o en la de *Odisea* (según el tema de la demora en el viaje). De esta manera, las disputas entre Argonautas ponen en juego otra disputa a un nivel metapoético: dos aspectos del género épico entran en conflicto, como si se tratara de una representación poética

---

<sup>503</sup> Éste es otro aspecto reconocido por Harrison (2007: 14-15) de cómo funciona la intergenericidad en un poema.

mostrando del dinamismo y la movilidad de los elementos que componen cualquier género literario, entendido como un concepto histórico, socialmente determinado. En la “lucha” entre los dos tipos de héroes (Heracles, el antiguo o anacrónico, y Jasón el moderno) se nos plantea también una nueva idea de épica, junto con la del héroe épico, mostrando, precisamente, que la idea de héroe épico es una idea disputada dentro de una cultura y no fija. Este desvío en relación con un elemento del repertorio temático (las tramas narrativas de *Iliada* y *Odisea*) constituye una forma de enriquecimiento genérico: el poeta muestra las tramas narrativas que elige y las que desecha, representando en el texto el abanico de posibilidades que la tradición épica le ofrece, así como también su elección de una trama alternativa a estas posibilidades: “héroes épicos que no son cegados por una ira funesta para los helenos”, “héroes épicos que no caen en la tentación de demorarse en su viaje”. Estas tramas alternativas son también tramas épicas para Apolonio, tramas que funcionan sólo si el lector tiene en mente las tramas homéricas.

En el segundo capítulo, analizamos las categorías y experimentaciones narratológicas de las “Argonáuticas de Jasón”, entendiendo que la elección de formas como el estilo directo o el estilo indirecto constituyen decisiones poéticas relacionadas con el género épico. El uso de la técnica alusiva en relación con los relatos internos de *Odisea* nos lleva a leer las similitudes y diferencias entre el relato de Jasón y su modelo homérico (el relato de Odiseo) en un sentido similar al del primer capítulo: Apolonio vuelve a señalar su inscripción en el género épico y, a la vez, introduce un desvío en relación con un elemento del repertorio formal. En este sentido, el poeta toma una escena esencial de la épica (la escena en la que el héroe épico se constituye en un narrador épico) y elige la forma “contraria”<sup>504</sup> (el estilo

---

<sup>504</sup> Elijo la palabra “contraria” en lugar de “diferente” o “alternativa”, teniendo en cuenta la clasificación platónica que los presenta como opuestos.

indirecto) a la del modelo. Este desvío en relación con un elemento del repertorio formal es otra forma de enriquecimiento genérico: el poeta combina una escena típicamente épica (el héroe que narra su propia épica) con un elemento considerado *no épico* (el estilo indirecto), a la vez que hace conciente el rechazo del modelo homérico en el que Odiseo relata a los feacios su propio νόστος en extenso y en estilo directo. Un ejemplo como el de las “Argonáuticas de Jasón”, como “épica interna en discurso indirecto y notablemente resumida”, le da al poema de Apolonio una textura diferente, aun en sus escenas típicamente épicas.

En estos dos casos, es fundamental que el lector establezca una “rivalidad” entre el poema de Apolonio y los poemas homéricos. Cabe aclarar que al pensar en un poema que busca “superar” a sus antecesores, nos referimos a una de las formas de la alusión poética: la *aemulatio*. A través de ella, el poeta “podría, por ejemplo, encontrar una falla en un pasaje [de otro poema] y tratar de mejorarlo en su propio trabajo, o podría añadirlo en su obra de una manera que resulta única, distinta, o podría hacer las dos cosas”.<sup>505</sup> Pero entendemos este aspecto como la poética de la *aemulatio*, no como una intención del autor, en primer lugar, porque, como indicamos en la introducción, no estamos estudiando los procesos mentales de un individuo histórico (intención que sería posible de estudiar), sino también porque la idea de que un poeta alejandrino pretenda ser mejor poeta que Homero no representa una buena base para nuestro estudio.<sup>506</sup> En cambio, entendemos la *aemulatio* como una técnica literaria integral del poema: para que los sentidos articulados por el texto de Apolonio adquieran su significado completo es necesario que el lector piense en *Argonáuticas* como un texto rival de los poemas homéricos, rivalidad que forma parte de un imaginario poético

---

<sup>505</sup> Van Tress (2004: 7-8).

<sup>506</sup> Sobre la compleja relación de los poetas alejandrinos con Homero como modelo poético, cf. Klooster (2011: 64-69).

presente (1°) en algunos aspectos de la *aemulatio* en *Trabajos y días* (en relación con Homero), y (2°) en algunos aspectos de la “competencia en colaboración”, concepto propuesto por Nagy<sup>507</sup> (basado en gran medida en la recepción antigua de una relación de *rivalidad* entre Homero y Hesíodo) para describir el modo en que se sucedían las rapsodias homéricas en *performance*. En este sentido, entendemos la *aemulatio* como una instancia clave en la producción de poesía y en su lectura.

---

<sup>507</sup> Nagy (2011: 299-304)

## CONCLUSIÓN

El tema principal de esta tesis es el estudio del enriquecimiento genérico en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Lejos de querer caer en un mero aplicacionismo, nuestro análisis nos ha llevado en cada capítulo a reflexionar sobre este concepto propuesto por Harrison (2007), corregirlo en alguno de sus aspectos, ampliarlo con nuevas formas de enriquecimiento y también profundizarlo poniéndolo en estrecha relación con las teorías de la alusión. Esto no lo hacemos como parte de una discusión teórica, sino en el análisis mismo de *Argonáuticas*, en el que pudimos ver que la combinación de las teorías de la alusión con el concepto de Harrison es fructífero para entender la complejidad de este poema alejandrino.

En el primer bloque de nuestro trabajo hemos analizado diferentes funciones y significados de elementos himnicos presentes en el exordio y el epílogo de *Argonáuticas*. En primer lugar, vimos cómo la incorporación de elementos himnicos como el saludo al dios antes del comienzo del relato épico alude a la función del himno como proemio y, por lo tanto, reconstruye el modo en que se ejecutaban los cantos épicos orales. Lo que antes era un contexto de *performance* se vuelve en el poema de Apolonio objeto de imitación. La *techne* del poeta transforma ese “contexto perdido” en una técnica literaria que define genéricamente la obra dentro de una matriz épica. Esto es lo que llamamos “ficción de *performance*”. Pero, además, el uso de esta técnica y la conciencia de la utilización de la escritura como vía de comunicación literaria hacen que esa *performance* creada por la ficción se convierta (dentro del pacto literario) en un supuesto “estado original” de ese texto, un estado tan perdido como aquellos contextos de *performance* originales de la literatura griega de los períodos arcaico y clásico. Puesto que

en la época helenística la gran variedad de estas ocasiones de *performance* que definían genéricamente a una obra poética ya no tenía ninguna función real,<sup>508</sup> y que esa pérdida y distancia era sentida por los poetas alejandrinos,<sup>509</sup> la técnica literaria apoloniana de la “ficción de *performance* original” en *Argonáuticas* puede tener su germen en la lectura de aquellos textos heredados de la tradición. Dicho de otro modo, la imposibilidad de recuperar esa supuesta *performance* original de *Argonáuticas* sería un “reflejo creativo” de la imposibilidad real de recuperar los contextos originales que definían genéricamente los textos de diferentes poetas del pasado, ahora asequibles por medio de la lectura. Este aspecto del enriquecimiento genérico, según proponemos, muestra que determinadas técnicas literarias del poema nos hablan de cómo el autor leía las obras de la tradición literaria.

En el segundo capítulo, analizamos cómo el exordio de *Argonáuticas* alude a innovaciones literarias realizadas por dos modelos importantes de la tradición (Píndaro y Arato). Estas alusiones implican la incorporación de elementos himnicos en géneros no himnicos y funcionan como los avales poéticos de la incorporación de elementos himnicos en el exordio de *Argonáuticas* (y en toda la obra). Pero no debemos entender la innovación como un hecho constatable científicamente, sino como una técnica literaria: el texto de *Argonáuticas* “se presenta” como innovador dentro de una tradición. Nos señala su matriz épica y los desvíos de esa matriz (mediante la incorporación de elementos himnicos). También alude a dos poetas de autoridad incuestionable para los alejandrinos que han utilizado el mismo recurso de incorporar elementos himnicos: si Píndaro y Arato avalan esa innovación, el lector también lo hará. En este sentido, la tradición no sólo provee el “material” sobre que el poeta innova, sino que también le enseña cómo debe innovar. Esto es lo que llamamos “innovaciones tradicionales” y

---

<sup>508</sup> Fantuzzi & Hunter (2007: 23-25).

<sup>509</sup> Cf. Bonanno (1991: 21-22) y Fantuzzi & Hunter (2007: 23).

es una muestra de cómo funciona la compleja red de relaciones de un poema como *Argonáuticas* con los poetas modelos de la tradición y las matrices genéricas. Mientras que los repertorios genéricos existentes permiten múltiples posibilidades, combinaciones y elecciones poéticas, los modelos de la tradición (Píndaro, Arato, Eurípides, etc.) funcionan como avales de esas elecciones poéticas, ya que marcan o enseñan a los nuevos poetas los procedimientos a seguir. Dicho de otro modo, el campo de la composición poética se mueve entre un eje de posibilidades múltiples en la combinación de elementos de diferentes repertorios genéricos y un eje de procedimientos específicos avalados por los modelos de la tradición.<sup>510</sup>

Estas dos técnicas literarias (la ficción de performance original y las innovaciones tradicionales) necesitan como condición necesaria un lector que pueda interpretarlas. Esto es lo que presentamos en el tercer capítulo, cuando analizamos la figura de los narratarios principales como representaciones del lector. Mediante la incorporación de elementos himnicos en el epílogo de *Argonáuticas* se crea el efecto del “movimiento himnico”, efecto que muestra la eficacia de un poema en su narratario y debe ser leído en un nivel metapoético. Nos muestra qué piensa el poeta acerca de la recepción de su poema y forma parte de lo que llamamos una “poética de la recepción” que pone énfasis en el efecto del texto en el lector, destacando el momento de ese efecto como elemento crucial del hecho literario. No es extraño que un poema tan conciente del enriquecimiento genérico como efecto literario represente poéticamente este paso de una existencia latente de la alusión intergenérica a una existencia completa en la que se logra el diálogo entre autor y receptor a través del texto.

---

<sup>510</sup> Este aspecto tiene que ver directamente con la discusión sobre “¿Tradición en términos de modelos o de géneros literarios?”, cf. pp. 38 ss. En este sentido, vemos cómo se elimina esta dicotomía y se muestra que tanto los modelos como los géneros literarios funcionan en la lectura de *Argonáuticas*.

En el segundo bloque, nos dedicamos a la configuración de los personajes, otro aspecto de la obra en donde se puede observar el enriquecimiento genérico. En el primer capítulo analizamos una serie de modelos épicos y trágicos, que, combinados, conforman la particular figura del Fineo apoloniano. Este conjunto de similitudes y contrastes entre Fineo y sus modelos épicos y trágicos produce en algunos aspectos un ensamble armonioso de sentidos. En estos casos, las “láminas” que componen el personaje se integran para resaltar un aspecto de Fineo. Pero, en otros aspectos, las “láminas” no se integran, sino que se produce entre ellas una interfaz, una zona de comunicación y reflexión entre épica y tragedia. Dicho de otra manera, el modo en el que Apolonio configura a su Fineo a través de referencias a textos trágicos implica que el lector reconozca los diferentes modos en que funcionan esas “láminas” trágicas y épicas en su texto, ya sea que los sentidos de esas láminas se integren o se confronten reflexivamente. El empleo que aquí hacemos de los términos “integrar” y “confrontar reflexivamente” remite intencionalmente a los dos tipos de alusión propuestos por Conte (1986). Como ya vimos en la Introducción de esta tesis, Conte (1986) divide la alusión en dos subtipos: integradora (un ensamble armónico y enriquecedor de sentidos) y reflexiva (como una interfaz de sentidos que dialogan, pero nunca se fusionan). Según nuestra propuesta, en estos dos modos interactúan los repertorios genéricos de la tragedia y la épica en *Argonáuticas*. En este sentido, la combinación conciente las teorías de la alusión con el enriquecimiento genérico es fructífero no sólo para la lectura de un poema como el de Apolonio, sino para una redefinición del concepto de Harrison.<sup>511</sup>

---

<sup>511</sup> Así como el análisis de Harrison (2007) muchas veces se asemeja a los estudios sobre alusión, aunque nunca hace explícita esta semejanza, un ejemplo inverso es el trabajo de Van Tress (2004), un trabajo anterior pero similar al de Harrison, y que tiene como objeto de estudio los significados y funcionamientos de la alusión (en obras de Calímaco y Ovidio) a obras de otros géneros.



En el segundo capítulo de este bloque nos hemos centrado en la representación física del anciano Fineo, que no tiene paralelo en las épicas homéricas. Como hemos visto, Apolonio nos ofrece una representación visual más acabada e impactante de determinados aspectos que se encuentran *in nuce* en los poemas homéricos. Como hemos visto, esto sucedía también en las obras dramáticas, donde la representación épica de los ancianos “se visualizaba” con ciertos atributos característicos, como el bastón, las extremidades temblorosas y la impotencia. De este modo, Apolonio sincretiza en su Fineo el desarrollo de las figuras de profetas desde las épicas homéricas hasta su reelaboración en la tragedia ática. El círculo se cierra nuevamente en esta nueva épica apoloniana, en la que las figuras de los profetas se han enriquecido con sus representaciones trágicas de la tradición. Este es otro aspecto del enriquecimiento genérico, en el que podemos ver cómo una lectura de las obras de la tradición se transforma en una técnica poética.

Según lo analizado en el tercer y último bloque, los modos en los que Apolonio reutiliza los modelos homéricos en los discursos de los personajes de *Argonáuticas* ponen en juego diferentes elementos del repertorio de elementos de la épica, de tal manera que marcan la inscripción en el género y, a la vez, un desvío en un aspecto específico (temático o formal). Además de la inclusión de aspectos himnicos y trágicos en un poema épico (que analizamos en los bloques anteriores), debemos agregar la inclusión de aspectos del modelo homérico no identificables con el género épico (como la utilización del estilo indirecto en pasajes en los que el lector esperaría el estilo directo) como otras formas de enriquecimiento genérico.

En efecto, en el primer capítulo, vimos cómo en las disputas entre los Argonautas se pone en juego lo que llamamos “los peligros homéricos”: los

peligros de que la trama narrativa de *Argonáuticas* “se convierta” en la trama de *Ilíada* (según el tema de la ira) o en la de *Odisea* (según el tema de la demora en el viaje). De esta manera, las disputas entre Argonautas ponen en juego otra disputa a un nivel metapoético: en la “lucha” entre los dos tipos de héroes (Heracles, el antiguo o anacrónico, y Jasón el moderno) se nos plantea una nueva idea de épica, junto con la del héroe épico, mostrando, precisamente, que la idea de héroe épico es una idea disputada dentro de una cultura y no fija. Este desvío en relación con un elemento del repertorio temático (las tramas narrativas de *Ilíada* y *Odisea*) constituye una forma de enriquecimiento genérico: el poeta muestra las tramas narrativas que elige y las que desecha, representando en el texto el abanico de posibilidades que la tradición épica le ofrece, así como también su elección de una trama alternativa a estas posibilidades: “héroes épicos que no son cegados por una ira funesta para los helenos”, “héroes épicos que no caen en la tentación de demorarse en su viaje”. En este sentido, el enriquecimiento genérico funciona siempre como una expresión dinámica (y, a veces, conflictiva) de los repertorios genéricos, cuyo estudio requiere necesariamente una perspectiva que considere los géneros como categorías históricas, definidas (y redefinidas) culturalmente por una sociedad determinada, y no como categorías esenciales e inalterables.

En el segundo capítulo, analizamos las categorías y experimentaciones narratológicas de las “Argonáuticas de Jasón”. En este caso, Apolonio vuelve a señalar su inscripción en el género épico y, a la vez, introduce un desvío en relación con un elemento del repertorio formal. En este sentido, el poeta toma una escena esencial de la épica (la escena en la que el héroe épico se constituye en un narrador épico) y elige la forma “contraria” (el estilo indirecto) a la del modelo. Este desvío en relación con un elemento del repertorio formal es otra forma de enriquecimiento genérico: el poeta combina una escena típicamente épica (el héroe que narra su propia épica)

con un elemento considerado *no épico* (el estilo indirecto), a la vez que hace conciente el rechazo del modelo homérico en el que Odiseo relata a los feacios su propio νόστος en extenso y en estilo directo. Un ejemplo como el de las “Argonáuticas de Jasón”, como “épica interna en discurso indirecto y notablemente resumida”, le da al poema de Apolonio una textura literaria diferente, aun en sus escenas típicamente épicas. En este caso, podemos ver, entonces, cómo el enriquecimiento genérico contribuye a crear una “identidad poética” nueva, particular, que no busca ser novedosa apartándose de la tradición, sino en la elección y combinación de aspectos particulares, en los que obviamente también incide el juicio y el gusto de los receptores contemporáneos de Apolonio.

En estos dos casos, para comprender los sentidos que crea el poema es fundamental que el lector establezca una “rivalidad” entre el poema de Apolonio y los poemas homéricos. Cabe aclarar que al pensar en un poema que busca “superar” a sus antecesores, nos referimos a una de las formas de la alusión poética: la *aemulatio*. Pero entendemos este aspecto no como una intención del autor, porque, no estamos estudiando los procesos mentales de un individuo histórico, sino como una técnica literaria integral del poema. Para que los sentidos articulados por el texto de Apolonio adquieran su significado completo es necesario que el lector piense en *Argonáuticas* como un texto rival de los poemas homéricos, rivalidad que forma parte de un imaginario poético presente (1º) en algunos aspectos de la *aemulatio* en *Trabajos y días* (en relación con Homero), y (2º) en algunos aspectos de la “competencia en colaboración”, concepto propuesto por Nagy<sup>512</sup> (basado en gran medida en la recepción antigua de una relación de *rivalidad* entre Homero y Hesíodo) para describir el modo en que se sucedían las rapsodias homéricas en *performance*. En este sentido, entendemos la *aemulatio* como una instancia clave en la producción de poesía y en su lectura en general, y en el

---

<sup>512</sup> Nagy (2011: 299-304)

efecto literario del enriquecimiento genérico en particular, ya que éste supone que el lector perciba determinado aspecto de un poema como “más enriquecido” que el mismo aspecto en un poema anterior.

Es importante resaltar la complejidad de formas y procesos con los que el texto estudiado trabaja con las diferentes matrices genéricas. Como aclaramos en la “Introducción general”, nuestro análisis no intenta reducir esas formas a un esquema clasificatorio de modos de interacción genérica, sino ver en cada tipo de interacción las particularidades y los puntos en común, sin dar preponderancia a unos sobre otros. Sin embargo, podemos observar algunas similitudes en los diferentes análisis de enriquecimiento genérico en *Argonáuticas*, que pueden ser útiles para el análisis de este efecto en esta u otras obras. Estas similitudes son:

- (1) Percepción teleológica del efecto literario,
- (2) Carácter auto-reflexivo de los elementos genéricos involucrados y
- (3) Importancia de las semejanzas y oposiciones entre elementos genéricos en los procedimientos de enriquecimiento.

A continuación y como conclusión de este estudio, explicaremos estas tres similitudes.

En primer lugar, debemos señalar una similitud entre los siguientes capítulos:

- Bloque 1, Capítulo 2: Tradiciones renovadas e innovaciones tradicionales.
- Bloque 2, Capítulo 1: Los modelos épicos y trágicos de Fineo: integración y confrontación reflexiva.
- Bloque 2, Capítulo 2: Fineo y los ancianos de la tragedia.

En estos tres capítulos el enriquecimiento genérico implica siempre que el lector reconozca (1) que el nuevo poema (en este caso el de Apolonio) presenta determinados aspectos “más enriquecidos” que un poema anterior (en general, los poemas homéricos), pero (2) que la posibilidad de ese enriquecimiento ya se hallaba *in nuce* en ese poema anterior y (3) que otros poetas (en una posición intermedia entre ese poema anterior y el nuevo; por ejemplo, los tragediógrafos, los himnistas, Arato, Píndaro, etc.) ya han realizado “enriquecimientos” similares, de tal manera (4) que el lector tenga una percepción teleológica del enriquecimiento en el nuevo poema (*Argonáuticas*) como un desarrollo lógico y armónico de ese aspecto que aparecía *in nuce* en Homero, que se transformó en obras poéticas pertenecientes a otros géneros y “regresó” enriquecido a la épica, en el poema de Apolonio.

En segundo lugar, señalamos otra similitud en los siguientes capítulos:

- Bloque 1, Capítulo 3: El epílogo y el movimiento himnico.
- Bloque 3, Capítulo 1: Peligros homéricos: significados metapoéticos de los enfrentamientos entre Argonautas.
- Bloque 3, Capítulo 3: La poética de la *Aemulatio*: El relato del viaje de los hijos de Frixo.
- Bloque 3, Capítulo 4: Una imagen de la *aemulatio* en *Argonáuticas*: Los Argonautas como remeros

En estos cuatro capítulos, según lo que hemos analizado el enriquecimiento genérico implica una lectura a nivel metapoético de un elemento formal (en el caso del movimiento himnico) o de un elemento temático (en el caso de las disputas entre héroes o el viaje por el mar). En

estos tres casos, el poeta aprovecha el “potencial metapoético” de esos elementos que forman parte de los repertorios genéricos. En este sentido, el análisis nos muestra cómo esos elementos no son simplemente “elegidos y combinados” por el poeta, sino que aparecen en el poema teñidos de un marcado carácter auto-reflexivo. Este carácter de por sí ya implica una forma de enriquecimiento genérico, ya que el elemento adquiere una nueva dimensión de significados.

Finalmente, observamos una tercera similitud en los dos capítulos restantes:

- Bloque 1, Capítulo 1: El exordio y la ficción de performance original.
- Bloque 3, Capítulo 2: Inversión épica: Las “Argonáuticas” de Jasón

En el capítulo sobre “El exordio y la ficción de performance original” el enriquecimiento genérico implica que el lector reconozca una similitud entre dos elementos de dos repertorios genéricos diferentes (el saludo himnico y el exordio épico). En cambio, en el capítulo sobre “Inversión épica”, el enriquecimiento implica que el lector reconozca una oposición entre dos elementos de un mismo modelo literario (el discurso directo y el discurso indirecto utilizados en *Odisea*). En ambos casos, se muestra que las relaciones de semejanza y oposición entre los elementos de los repertorios genéricos son muy importantes para el efecto del enriquecimiento genérico: se combinan elementos por su semejanza o se reemplaza a un elemento por su opuesto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta-Hughes, B., Lehnus, L. & Stephens, S. (eds.) (2011) *Brill's Companion to Callimachus*. Leiden-Boston: Brill.
- Albis, R. V. (1996) *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*. London.
- Angiò, F. (1995) "Callimaco, Apollonio Rodio e il canto delle Sirene". *Rudiae* 7: 7-11.
- Ardizzoni, A. (1958) *Apollonio Rodio, Le Argonautiche, libro III*. Bari.
- Asper, M. (2008) "Apollonius on Poetry", en Papangelis, T. & Rengakos, A. (eds.) *Brill's Companion to Apollonius Rhodius*. Leiden-Boston: 167-198.
- Bakker, E. & Kahane, A. (eds.) (1997) *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*. Cambridge.
- Barchiesi, A. (1989) "Voci e istanze narrative in Ovidio". *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* vol 23, 55-97.
- Barthes, R. (1994) *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Belloni, L. (1996) "Esordio e finale delle 'Argonautiche'". *Aevum Antiquum* 1: 135-149.
- Bettenworth, A. (2007) "The Mutual Influence of Inscribed and Literary Epigram" en Bing, P. y Bruss, J. S. (eds.) (2007) *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden-Boston, Brill: 73-83.
- Beye, C. R. (1982) *Epic and Romance in the Argonautica of Apollonius*. Carbondale-Edwardsville.
- Bing, P. (1988) *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*. Gottingen.
- Bonanno, M. G. (1991) *L'alusione necessaria*. Roma.
- Bond, G. (1981) *Euripides: Heracles*. Oxford.
- Bonifazzi, A. (2009) "Inquiring into Nostos and his Cognates". *AJPh* 130.4, 481-510.
- Bundy, E. (1972) "The Quarrel between Kallimachos and Apollonios, Part I: The Epilogue of Kallimachos' *Hymn to Apollo*". En *California Studies in Classical Antiquity* 5; 52-54.
- Byre, C. S. (1991) "The Narrator's Addresses to the Narratee in Apollonius Rhodius' *Argonautica*". *TAPhA* 121, pp. 215-227.

- Cairns, F. (1972) *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh.
- Calame, C. (2005) *Masks of Authority: Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*, Ithaca.
- Cameron, A. (1995) *Callimachus and his Critics*. Princeton.
- Campbell, M. (1981) *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius Rhodius*. Leiden: Brill, (Mnemosyne Suppl. 72).
- Caneva, S. G. (2010) "Da Crono agli eroi. Ordine e disordine, violenza e omofobia nelle Argonautiche di Apollonio Rodio", en *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo*, V. Andò & N. Cusumano (eds.), Caltanissetta-Roma, pp. 141-164.
- Carrière, J. (1959) "En relisant le chant III des Argonautiques". *Euphrosyne* 2 : 41–63.
- Carspecken, J. F. (1952) "Apollonius Rhodius and the Homeric Epic". *YCS* 13: 22–144.
- Cartledge, P. (1997) "Introduction", en: Cartledge, P., Garnsey, P. & Gruen, E. *Hellenistic Constructs: Essays in Culture, History and Historiography*. Berkeley: University of California Press: 1-19.
- Cassola, F. (1975) *Inni Omerici*. Milán.
- Chantraine, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris.
- Chappell, M. (2011) "The Homeric Hymn: The Question of Unity", en: Faulkner, A. (ed.) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*. Oxford: 59-81.
- Christensen, J. (2009) "The End of Speeches and a Speech's End: Nestor, Diomedes and the telos mython", en *Reading Homer: Film and Text*, K. Myrsiades (ed.), Rosemont: 136-162.
- Citroni, M. (2011) "Arte allusiva: Pasquali and Onward", en: Acosta-Hughes, B., Lehnus, L. & Stephens, S. (2011: 566-586).
- Clare, R. J. (2002) *The Path of the Argo*. Cambridge.
- Clausen, W. (1964) "Callimachus and Latin Poetry". En *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5/3: 181-196.
- Clauss, J. J. (1993) *The Best of the Argonauts*. Berkeley-California.
- Clauss, J. J. & Cuypers, M. (eds.) (2010) *A Companion to Hellenistic Literature*. Oxford: Wiley–Blackwell.
- Clay, J. S. (1989) *The Politics of Olympus*. Princeton.
- \_\_\_\_ (2011) "The Homeric Hymns as Genre", en: Faulkner, A. (ed.) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford: 232-251.



- Cohen, R. (1987) "Do Postmodern Genres Exist?". *Genre*, No. 20, pp. 241-58.
- Conte, G. B. (1974) *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Giulio Einaudi.
- \_\_\_\_\_ (1986) *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca and London.
- \_\_\_\_\_ (1994) *Genres and Readers*. Baltimore.
- Conte, G. B. & Barchiesi, A. (1989) "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità", en: Barchiesi, A. et al. (eds.) *Lo spazio letterario di Roma antica, Vol. I*, Roma: 81-144.
- Costantini, M. & Lallot, J. (1987) 'Le προοίμιον est-il un proème?', en: P. Hoffmann, J. Lallot, & A. le Boulluec (eds.), *Le Texte et ses representations. Études de littérature ancienne 3*, Paris: 13-27.
- Culler, J. (1975) *Structuralist Poetics*. Londres.
- Cuypers, M. P. (2004) "Apollonius of Rhodes", en de Jong, I. J. F., Nünlist, R. & Bowie, A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: 43-62.
- Cusset, C. (1999) *La Muse dans la Bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*. Paris : CNRS éditions.
- Dällenbach, L. (1989) *The Mirror in the Text*. Chicago.
- Davis, G. (1991) *Polyhymnia*. Berkley.
- De Hoz, M. P. (1998) "Los Himnos Homéricos cortos y las plegarias cultuales". En *Emérita* 56/1: 49-66.
- De Jong, I. (2004a) "Homer", en de Jong, I. J. F., Nünlist, R. & Bowie, A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: 13-24.
- \_\_\_\_\_ (2004b) "Herodotus", en de Jong, I. J. F., Nünlist, R. & Bowie, A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: 101-114.
- \_\_\_\_\_ (2004c) "Narratological Theory on Narrators, Narratees, and Narrative", en de Jong, I. J. F., Nünlist, R. & Bowie, A. (eds.) (2004), 1-10.
- \_\_\_\_\_ (2004d) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2012) *Space in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston
- De Jong, I. & Nünlist, R. (eds.) *Time in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston

- De Jong, I. J. F., Nünlist, R. & Bowie, A. (eds.) (2004) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston
- De Marco, V. (1963) "Apollonio Rodio I 1-22". En (AA.VV.) *Miscellanea di studi alessandrini in memoria de A. Rostagni*. Torino, Bottega d'Erasmus: 350-355.
- De Martino, F. (1984-85) "Note apolloniane". *Ann. Fac. Lett. Bari*: 27-28.
- DeForest, M. (1994) *Apollonius' Argonauticas: A Callimachean Epic*. Leiden.
- Depew, M. (2000) "Enacted and Represented Dedications: Genre and Greek Hymn" en Depew, M. y Obbink, D. (eds.) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge: Cambridge University Press; 59-80.
- Depew, M. & Obbink, D. (eds.) (2000) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge.
- Deutsch, P. (1982) *Das aitiologische Element in den Argonautika des Apollonios Rhodios*. Diss. Innsbruck.
- Doherty, L. E. (1995<sup>2</sup>) [2007] "Internal narrators, Female and Male", in Bloom, H. (ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Odyssey* (Bloom's Modern Critical Interpretations). Chelsea House Pub, 57-85.
- Dougherty, C. (2001) *The Raft of Odysseus*. Oxford.
- Douglas Olson, S. (1991) "Politics and the Lost Euripidean Philoctetes". *Hesperia* 60.2: 269-283.
- \_\_\_\_\_ (2007) "The Wanderings", en Bloom, H. (ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Odyssey*, Chelsea House Pub.
- Eco, U. (1990) *The limits of interpretation*. Bloomington.
- Erskine, A. (1995) "Culture and Power in Ptolemaic Egypt: The Museum and Library of Alexandria." *G&R* 42: 38-48.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2003) *A Companion to the Hellenistic World*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Falkner, T. M. (1995) *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy*. Norman-London.
- Fantuzzi, M. & Hunter, R. (2007) *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge.
- Fantuzzi, M. (1993) "Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec.a.C." en (AA.VV.) *Lo spazio letterario della Grecia antica I: La produzione e la circolazione del testo. Tomo II: L'Ellenismo*. Roma: Salerno; 31-73.
- Farnell, L. R. (1907) *The Cults of the Greek States: Vol. IV*. Oxford.
- Faulkner, A. (ed.) (2011) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*. Oxford.

- Feeney, D. C. (1991) *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2006) "Criticism Ancient and Modern", en: Laird, A. (ed.) *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, Oxford, pp. 440-454.
- Ford, A. (1988) "The Classical Definition of ΠΑΨΟΔΙΑ", *CP* 83: 300-307.
- Frame, D. (2009), *Hippota Nestor* (Washington, DC).
- Fränkel, E. (1960) *Aeschylus, Agamemnon*. Oxford.
- Fränkel, H. (1961) *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford.
- Fraser, P. M. (1972) *Ptolemaic Alexandria*. 3 vols. Oxford : Oxford University Press.
- Furley, W. & Bremer, J. (2001) *Greek Hymns: Vols. i–ii*. Tübingen.
- Fusillo, M. (1985) *Il Tempo delle Argonautiche*. Roma.
- \_\_\_\_\_ (2008) "Apollonius Rhodius as 'Inventor' of the interior monologue", en Papangelis, T. & Rengakos, A. (eds.) *Brill's Companion to Apollonius Rhodius*. Leiden-Boston: 147-166.
- Galinsky, G. K. (1972) *The Herakles Theme*. Oxford University Press. Oxford.
- Garland, R. (1995) *The Eye of the Beholder: Deformity and disability in the Graeco-Roman World*. London.
- Garramuño, F. (1997) "Reescrituras", en *Genealogías culturales*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 11-21.
- Garrido Gallardo, M. (ed.) (1988) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Genette, G. (1972) *Figures III*, París: Editions du Seuil.
- Genette, G. (1988) *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca-N. Y.
- Giangrande, G. (1967), "'Arte Allusiva' and Alexandrian Poetry." *CQ NS* 17: 85-97.
- \_\_\_\_\_ (1970) "Hellenistic Poetry and Homer." *L'Antiquité Classique* 39: 46–77.
- Glei, R. F. (2001) "Outlines of Apollonian Scholarship 1955–1999", en Papangelis, T. D. & Rengakos, A. (eds.) *A Companion to Apollonius Rhodius*. Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum 217. Leiden. Pp. 1–26.
- Goldhill, S. (1991) *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge.

- González, J. M. (2000) "Mousai hypophetores: Apollonius of Rhodes on Inspiration and Interpretation", *HSPH* 100: 269–292.
- Gow, A. S. F. (1950) *Theocritus*. Cambridge.
- Gow, A. S. F. & Page, D. L. (1965) *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*. Cambridge.
- Green, P. (1988) "The Armchair Epic: Apollonius Rhodius and the Voyage of the Argo". *Southern Humanities Review* 22: 1–15.
- Griffith, M. (1983) *Aeschylus, Prometheus Bound*. Cambridge.
- Gutzwiller, K. (2007) *A guide to Hellenistic Literature*. Malden: Blackwell.
- Hainsworth, J. B. (1991) *The Idea of Epic*. Oxford.
- Harder, M.A. (2004) "Callimachus", en de Jong, I. J. F., Nünlist, R. & Bowie, A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: 63-82.
- \_\_\_\_\_ (2012) *Callimachus: Aetia*. Oxford.
- Harrison, S. J. (2007) *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.
- Heath, M. (1987) Euripides' *Telephus*. *CQ* 37: 272-280
- Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J.B. (1998) *A Commentary on Homer's Odyssey: Volume I, Books I-VIII*. Oxford.
- Hinds (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge.
- Hunter, R. (1988) "Short on Heroics: Jason in the Argonautica". *CQ* 38. Pp. 436-53.
- \_\_\_\_\_ (1993) *The Argonautica of Apollonius*. Cambridge.
- \_\_\_\_\_ (2003) "Literature and its Contexts", en: Erskine, A. (2003: 477-493).
- \_\_\_\_\_ (2008) "The Poetics of Narrative in the Argonautica", en Papangelis, T. & Rengakos, A. (eds.) *Brill's Companion to Apollonius Rhodius*. Leiden-Boston: 115-146.
- Hurst, A. (1967) *Apollonios de Rhodes, manière et cohérence: contribution à l'étude de l'esthétique alexandrine*. Rome–Geneva.
- Jackson, S. (1993) *Creative Selectivity in Apollonius' Argonautica*. Amsterdam.
- Janko, R. (1981) "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", *Hermes* 109: 9–24.

- Jauss, H. R. (1982) *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis.
- Jebb, R. (1963) *Sophocles. The Plays and Fragments. Part II: The Oidipous Coloneus*. Amsterdam.
- Jenny, L. (1982) "La stratégie de la forme". *Poétique* XXVII: 257-281.
- Johnson, T. S. (2009) "Generic Enrichment in Vergil and Horace, by S. J. Harrison". *The Classical World*, Vol. 102, No. 3, pp. 344-346.
- Karanika, A. (2010) "Inside Orpheus' Songs: Orpheus as an Argonaut in Apollonius Rhodius' *Argonautica*". *GRBS* 50: 391-410.
- Kennedy, G. A. (1989) "Language and Meaning in Archaic and Classical Greece", en: *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 1: Classical Criticism*, Cambridge University Press: 78-91.
- Kirk, G. S. (1985) *The Iliad: A Commentary: Books 1-4*. Cambridge.
- Klein, T. M. (1974) "The Role of Callimachus in the Development of the Concept of Counter-Genre". En *Latomus* 33; 217-31.
- Klooster, J.J.H. (2007) "Apollonius of Rhodes", en De Jong, I. & Nünlist, R. (eds.) *Time in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: 63-80.
- \_\_\_\_\_ (2011) *Poetry as Window and Mirror*. Leiden-Boston.
- \_\_\_\_\_ (2012) "Apollonius of Rhodes", en: De Jong, I. (ed.) *Space in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: 55-76.
- Knight, V. (1995) *The Renewal of Epic*. Leiden.
- Kristeva, J. (1967) "Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* 239 : 438-465.
- Kroll, W. (1924) *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart.
- Kyriakou (1995) *Homeric Hapax Legomena in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Stuttgart.
- Lawall, G. (1966) "Apollonius' *Argonautica*: Jason as Anti-Hero". *YCS* 19: 119-69.
- Lefkowitz, M. (2008) "Myth and History in the Biography of Apollonius", en: Papanghelis, T. & Rengakos, A. (2008: 51-71).
- Levin, D.N. (1971) *Apollonius' Argonautica Re-examined. I: The Neglected First and Second Books* (= Mnemosyne Supplementum vol. 13). Leiden.
- Lindenlauf, A. (2003) "The sea as a place of no return in Ancient Greece". *World Archaeology* 35.3, 416-433.
- Livrea, E. (1972), "Una 'tecnica allusiva' apolloniana alla luce dell' esegesi omerica alessandrina." *SIFC* 44: 231-243.

- Lowrie, M. (2009) *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford.
- Llanos, P. M. (2013) "El relato proleptico en la épica: Fineo como narrador interno en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas". *Argos* 36: 135-149.
- Manakidou, F. (1995) "Die Seher in den Argonautika des Apollonios Rhodios". *SIFC* 13: 190-208.
- Martin, R. P. (2008) "Epic as Genre", en Foley, J. M. (ed.) *A Companion to Ancient Epic*. Brill, 9-19.
- Mooney, G. W. (1912) *Apollonius Rhodius: The Argonautica*, London: Longmans, Green & Co.
- Mori, A. (2005) "Jason's Reconciliation with Telamon: A Moral Exemplar in Apollonius' *Argonautica* (1.1286-1344)". *AJPh* 126.2: 209-36.
- \_\_\_\_\_ (2008) *The Politics of Apollonius Rhodius' Argonautica*. Cambridge.
- Morrison, A. (2007) *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*. Cambridge.
- Murray, P. (1981) "Poetic Inspiration in Early Greece". En: *JHS* 101; 87-100.
- \_\_\_\_\_ (1996) *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*. Cambridge, New York, and Melbourne: Cambridge University Press.
- Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans*. Baltimore.
- \_\_\_\_\_ 1982. "Hesiod." In *Ancient Writers*, ed. T. J. Luce, 43-73. New York.
- \_\_\_\_\_ 1996. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge
- \_\_\_\_\_ 2002. *Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Hellenic Studies Series 1. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.
- \_\_\_\_\_ (2011) "The Earliest Phases in the Reception of the Homeric Hymns" en Faulkner, A. (ed.) *The Homeric Hymns*. Oxford: Oxford University Press; 280-333.
- Nannini, S. (1982) "Lirica greca arcaica e recusatio augustea". En *Quaderni urbinati di cultura classica* 10; 71-78.
- Nauta, R. (1990) 'Gattungsgeschichte als Rezeptiongeschichte am Beispiel der Entstehung der Bukolik', *AuA* 36: 116-137.
- Nelis, D. (1991) "Iphias: Apollonius Rhodius, *Argonautica* 1.311-316". *CQ* NS 41: 96-105.

- \_\_\_\_\_ (2008) "Apollonius and Virgil", en: Papanghelis, T. & Rengakos, A. (2008: 341-362).
- Newman, J. K. (2001) "The Golden Fleece. Imperial Dream", in Papanghelis, T. and Rengakos, A. (eds.) (2001) *A Companion to Apollonius of Rhodes*. Leiden, 309-340.
- Nicolai, R. (2004) *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV sec. a.C. E i nuovi generi della prosa*. Roma
- Nightingale, A. (1996) *Genres in Dialogue*. Cambridge.
- Nishimura-Jensen, J. (1998) "The Poetics of Aethalides: Silence and Poikilia in Apollonius' *Argonautica*". *Classical Quarterly* vol 48.2, 456-469.
- \_\_\_\_\_ (2009) "The chorus of argonauts in Apollonius of Rhodes' *Argonautica*". *Phoenix* 63.1: 1-23.
- Oesterreicher, W. (1997) "Types of Orality in Text", en Bakker, E. & Kahane, A. (eds.) *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*. Cambridge: 190-214.
- Paduano, G. (1972) *Studi su Apollonio Rodio*. Rome.
- Paduano, G. & Fusillo, M. (1986) *Apollonio Rodio: Le Argonautiche*. Roma: Bur Poesia.
- Paduano Faedo, L. (1970) "L'inversione del Rapporto Poeta-Musa nella Cultura Ellenistica". En *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Lettere, Storia e Filosofia* 39: 377-86.
- Papadopoulou, T. (1997) "The presentation of the inner self: Euripides' *Medea* 1021-55 and Apollonius Rhodius' *Argonautica* 3.772-801". *Mnemosyne* I, 6: 641-664.
- Papanghelis, T., Harrison, S. & Frangoulidis, S. (2013) *Generic Interfaces in Latin Literature*. De Gruyter.
- Pasquali, G. (1942) "Arte allusiva." *Italia che scrive* 25: 185ff. = Stravaganze quarte e supreme (Venice 1951) 11ff = Pagine stravaganti II (Florence 1968): 275 ff.
- Pfeiffer, R. (1949-51) *Callimachus* (2 vols.). Oxford.
- \_\_\_\_\_ (1955) "The Future of Studies in the Field of Hellenistic Poetry." *JRS* 75: 69-73.
- \_\_\_\_\_ (1968) *A History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford.
- Phelan, J. & Rabinowitz, P. J. (eds.) (2005) *A Companion to Narrative Theory*. Oxford.

- Phinney, E. (1967) "Narrative Unity in the Argonautica. The Medea-Jason Romance". *TAPhA* 98: 327-341.
- Porter, D. H. (2008) "Generic Enrichment in Vergil and Horace, by S. J. Harrison". *The American Journal of Philology*, Vol. 129, No. 4: 597-601.
- Preininger, J. (1976) *Der Aufbau der Argonautika des Apollonios Rhodios*. Vienna.
- Prince, G. (2010) [1995] "Narratología", en Selden, R. (ed.) *Historia de la crítica literaria del siglo XX del formalismo al postestructuralismo*. Akal, 127-150.
- Pucci, P. (2007) *Inno alle Muse: Esiodo, Teogonia, 1-115*. Pisa.
- Putnam, M. (2006) *Poetic Interplay*. Princeton.
- Race, W. H. (1992) "How Greek Poems Begin", en Dunn, F. M. & Cole, Th. (eds.) *Beginnings in classical literature*. YCS 29: 13-38.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Pindar: Olympian Odes. Pythian Odes*. Leiden.
- Reed, J. D. (2010) "Generic Enrichment in Vergil and Horace, by S. J. Harrison". *Classical Philology*, Vol. 105, No. 1, pp. 116-118.
- Rimmon-Kenan, S. (2005) "In Two Voices, or: Whose Life/Death/Story Is It, Anyway?", en Phelan, J. & Rabinowitz, P. J. (eds.) *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: 399-412.
- Riu, X. (2003) "Sobre los géneros literarios en la literatura griega", *Myrtia* 18: 21-56.
- Rolling, B. (1988<sup>2</sup>) [1981] "Naturaleza, convención y teoría del género", en: Garrido Gallardo, M. (ed.) (1988: 129-154).
- Rosen, R. (1990) "Poetry and Sailing in Hesiod's Works and Days". *CA* 9.1: 99-113.
- Rosenmeyer, T. (2006) "Ancient Literary Genres: A Mirage?" en: Laird, A. (ed.) *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, Oxford, pp. 421-439.
- Ross, D.O. (1975) *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy, and Rome*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Rossi, L. E. (1971) "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS* 18: 69-94.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Letteratura Greca*. Firenze.
- Rotstein, A. (2012) "Mousikoi Agones and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece". *ClAnt* 31: 92-127.



- Russell, D. A. (1979) "De Imitatione", en: West, D. & Woodman, T. (eds.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-16.
- Sansone, D. (2000) "Iphigeneia in Colchis", en Harder, Regtuit & Wakker (eds.) Apollonius Rhodius. Leuven-Paris-Sterling.
- Schaeffer, J-M. (1988<sup>2</sup>) [1983] "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica" en: Garrido Gallardo, M. (ed.) (1988: 155-182).
- Schiesaro, A. Mitsis, P., & Clay, J. S. (eds.) (1993) *Mega Nepios: Il destinatario nell 'epos didascalico/The Addressee in Didactic Epic*. MD 31. Pisa.
- Schmakeit, I. A. (2003) *Apollonios Rhodios und die attische Tragödie*. Groningen.
- Shapiro, H. A. (1980) "Jason's Cloak". *TAPhA* 110: 263-286.
- Sistakou, E. (2016) *Tragic Failures: Alecandrian Responses to Tragedy and the Tragic*. Berlín-Boston: De Gruyter.
- Smyth, H. W. (1920) *A Greek Grammar for Colleges*. N. Y.
- Snell, B. (1953) "Homerscholien und hellenisitiche Glossare bei Apollonios Rhodios". *Hermes* 81: 163-196.
- Stephens, S. A. (2003) *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.
- Still, M. & Worton, J. (1990) *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester University Press.
- Stoessl, F. (1941) *Apollonios Rhodios. Interpretationen zur Erzählungskunst und Quellenverwertung*. Bern-Leipzig
- Thalmann, W. 1984. *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*. Baltimore
- Thalmann, W. G. (2011) *Apollonius of Rhodes and The Spaces of The Hellenism*, Oxford: Oxford University Press.
- Thierstein, P. (1971) *Bau der Szenen in den Argonautika des Apollonios Rhodios*. Bern.
- Valverde Sánchez, M. (1988) "En torno a la estructura y contenido en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas". *Myrtia* vol. 3, 119-153.
- Tracy, S. V. (2007<sup>2</sup>) [1997] "The Structures of the *Odyssey*", en Bloom, H. (ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Odyssey* (Bloom's Modern Critical Interpretations). Chelsea House Pub, 151-168.

Valverde Sánchez, M. (1989) *El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas*. Universidad de Murcia.

\_\_\_\_\_ (1996) *Apolonio de Rodas: Argonáuticas*. Madrid.

Van Tress, H. (2004) *Poetic Memory: Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*. Leiden-Boston: Brill.

Vian, F. & Délage, E. (1974-81) *Apollonios de Rhodes: Argonautiques* (3 vols.). París: Les Belles Lettres.

Volk, K. (2002) *The Poetics of Latin Didactic*. Oxford.

Vox, O. (2002) "Dionigi Alessandrino e Apollonio Rodio: Cornici Innodiche", *Lexis* 20: 153-70.

West, M. L. (ed.) (1978) *Hesiod: Works and Days*. Oxford.

\_\_\_\_\_ (2001) *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. Munich.

Wheeler, G. (2000) "Sing, Muse ...: The introit from Homer to Apollonius", *CQ* 52: 33-49.

Williams, F. (1978) *Callimachus, Hymn to Apollo. A Commentary*. Oxford: Clarendon Press.

Williams, M.F. (1991) *Landscape in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Frankfurt

Wimmel, W. (1960) *Kallimachos in Rom: Die Nachfolge seines Apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*. Wiesbaden, Germany: F. Steiner.

Zanker, G. (1987) *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and its audience*. London-Sidney-Wolfeboro.

Zecchin, G. C. (2002) "Néstor: memoria épica y nóstos en Odisea 3.103-200". *Circe* 7: 301-320.

\_\_\_\_\_ (2004) *Odisea: Discurso y narrativa*. La Plata: EDULP.